MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 10406323 5

Д. Шостакович

КВАРТЕТЫ

Том III

№№ 9-11

Переложение
для фортепиано в 4 руки

M
207
S53Q4
t.3

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761104063235

Д. ШОСТАКОВИЧ

КВАРТЕТЫ

ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК,
АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ

ТОМ III

№№ 9—11

Переложение
для фортепиано в 4 руки
А. ДМИТРИЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА"
Ленинград · 1967

СОДЕРЖАНИЕ

Девятый квартет, соч. 117 (1964 г.)
Часть I. Moderato con moto 3
Часть II. Adagio 12
Часть III. Allegretto 15
Часть IV. Adagio 26
Часть V. Allegro 30
Десятый квартет, соч. 118 (1964 г.)
Часть I. Andante 59
Часть II. Allegro furioso 67
Часть III. Adagio 82
Часть IV. Allegretto 86
Одиннадцатый квартет, 122 (1965 г.)
Часть I. Вступление 108
Часть II. Скерцо 110
Часть III. Речитатив 115
Часть IV. Этюд 116
Часть V. Юмореска 121
Часть VI. Элегия 123
Часть VII. Заключение 126
А. Дмитриев. Струнные квартеты Д. Шостаковича (Комментарии) 131

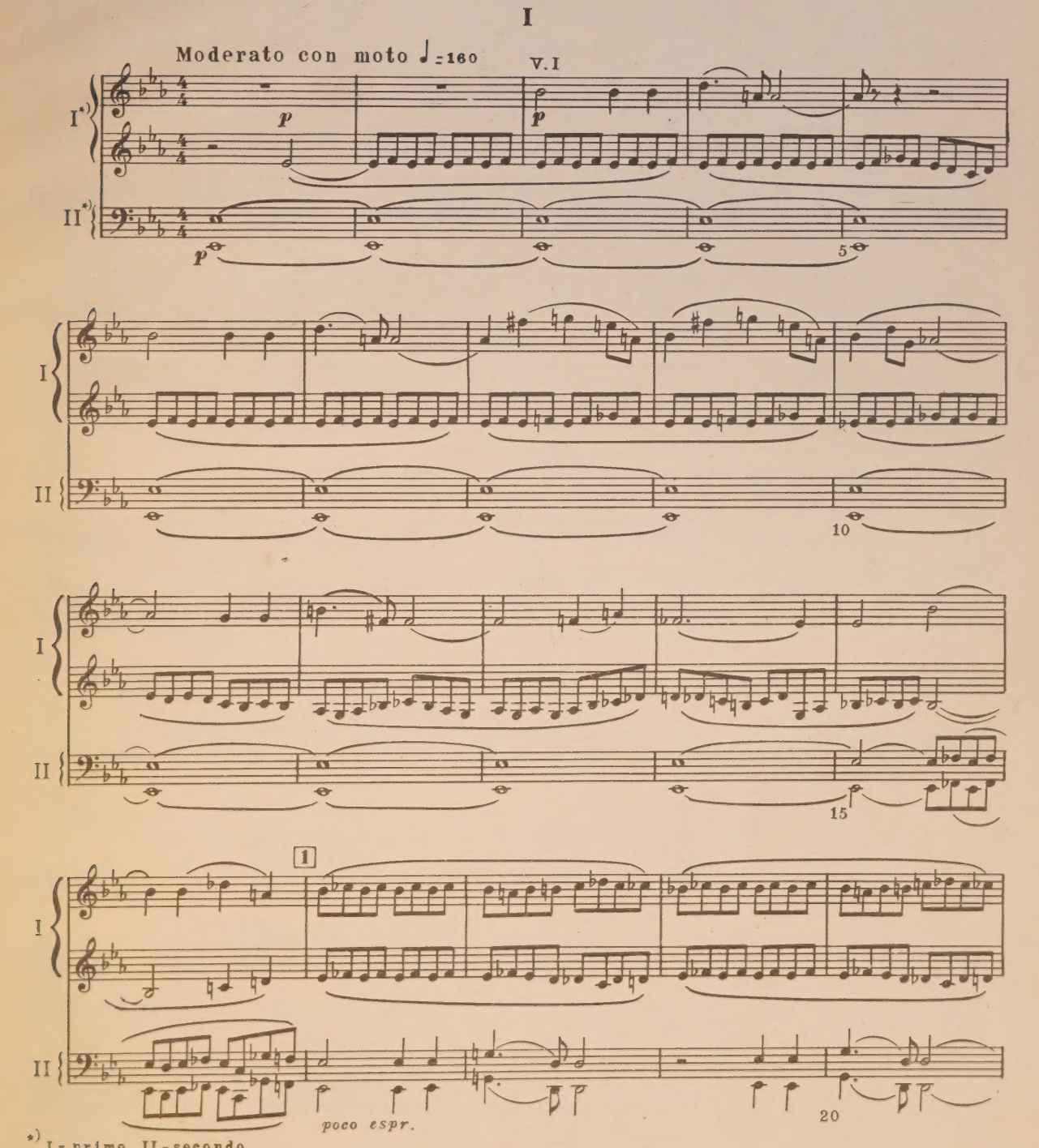
LIBRARY
JUN 4 1968
UNIVERSITY OF TORONTO
M
207
S53Q4
t.3

ДЕВЯТЫЙ КВАРТЕТ

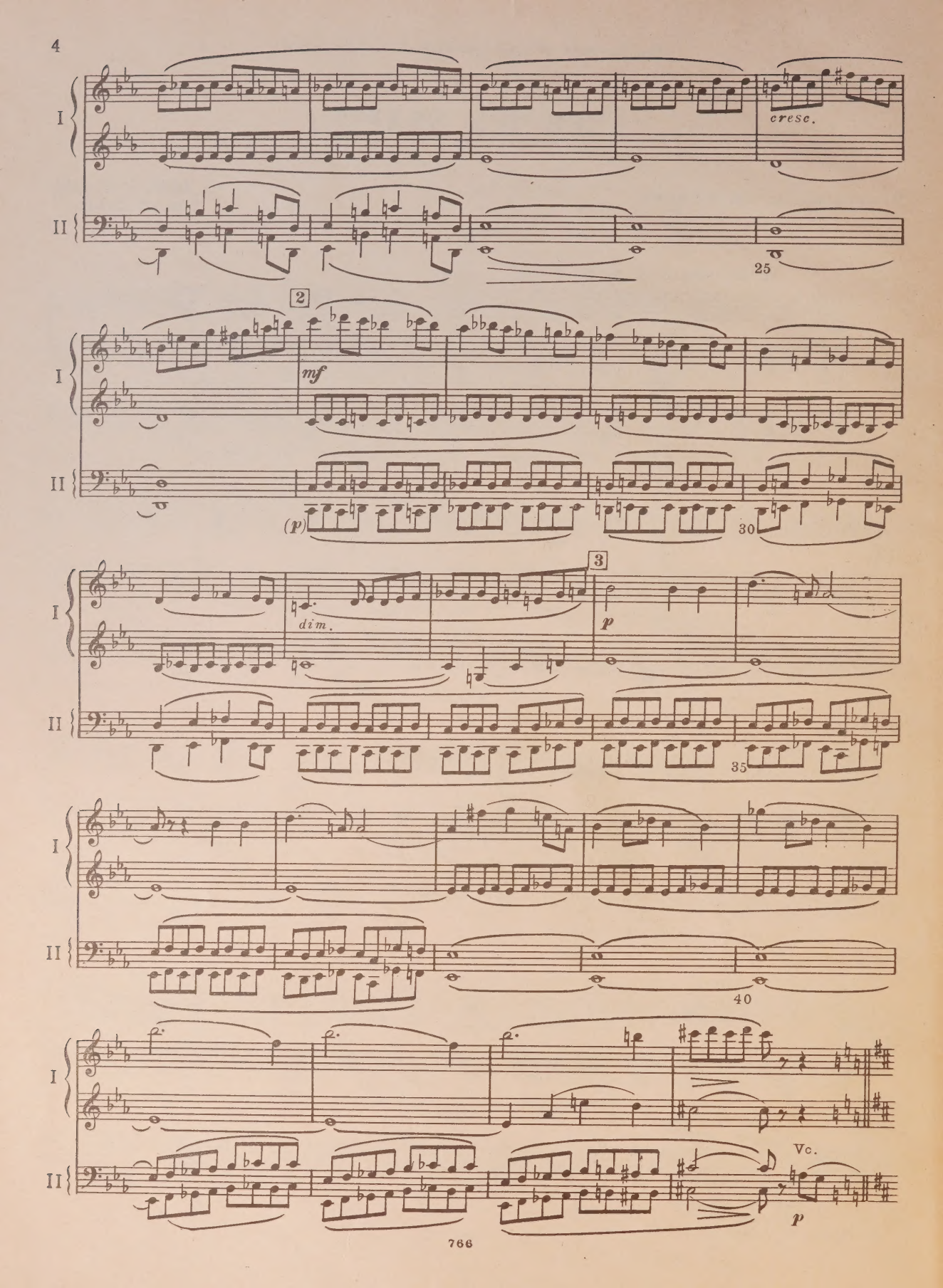
Переложение А. ДМИТРИЕВА

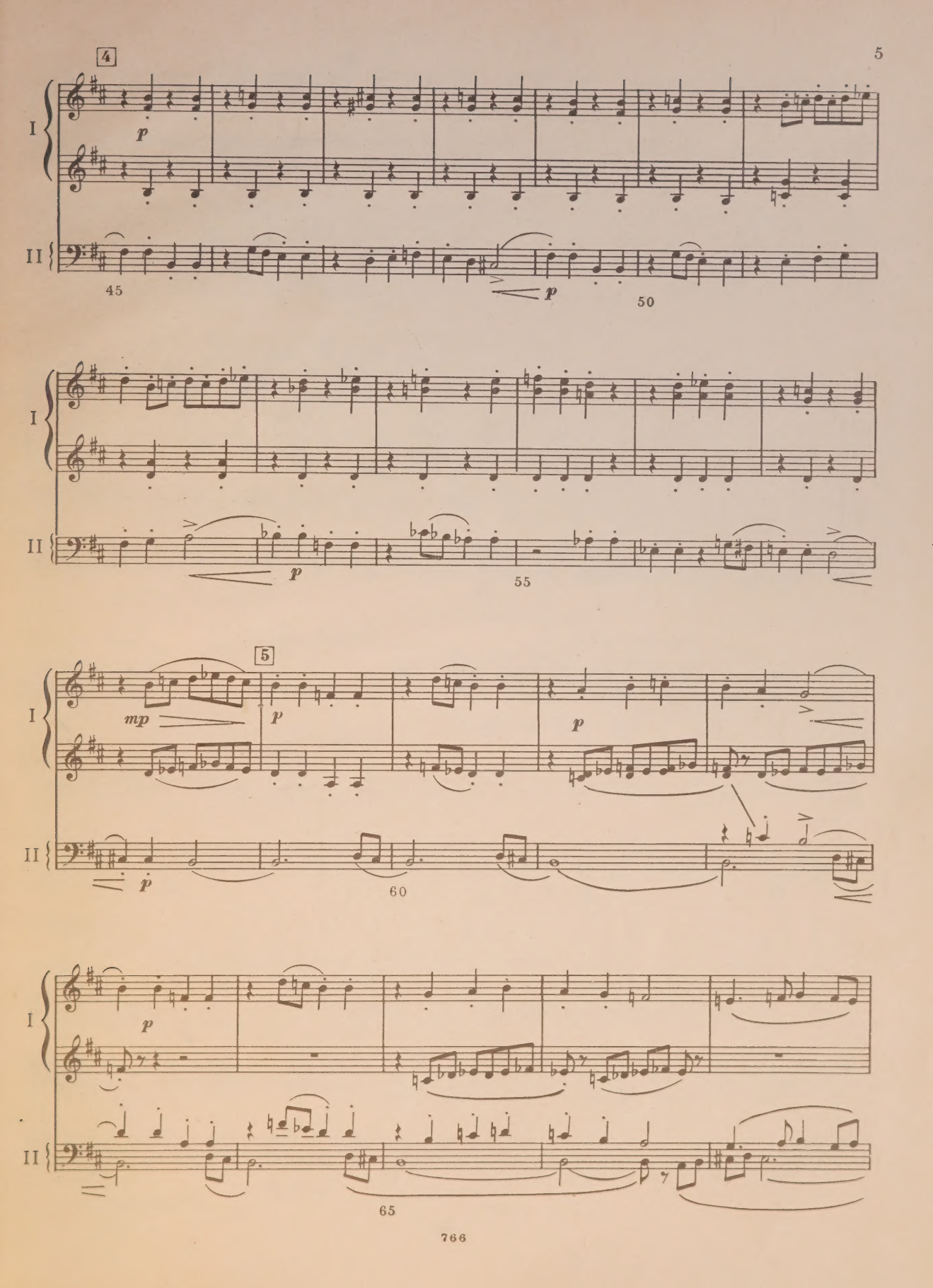
Д. ШОСТАКОВИЧ
Соч.117 (1964г.)

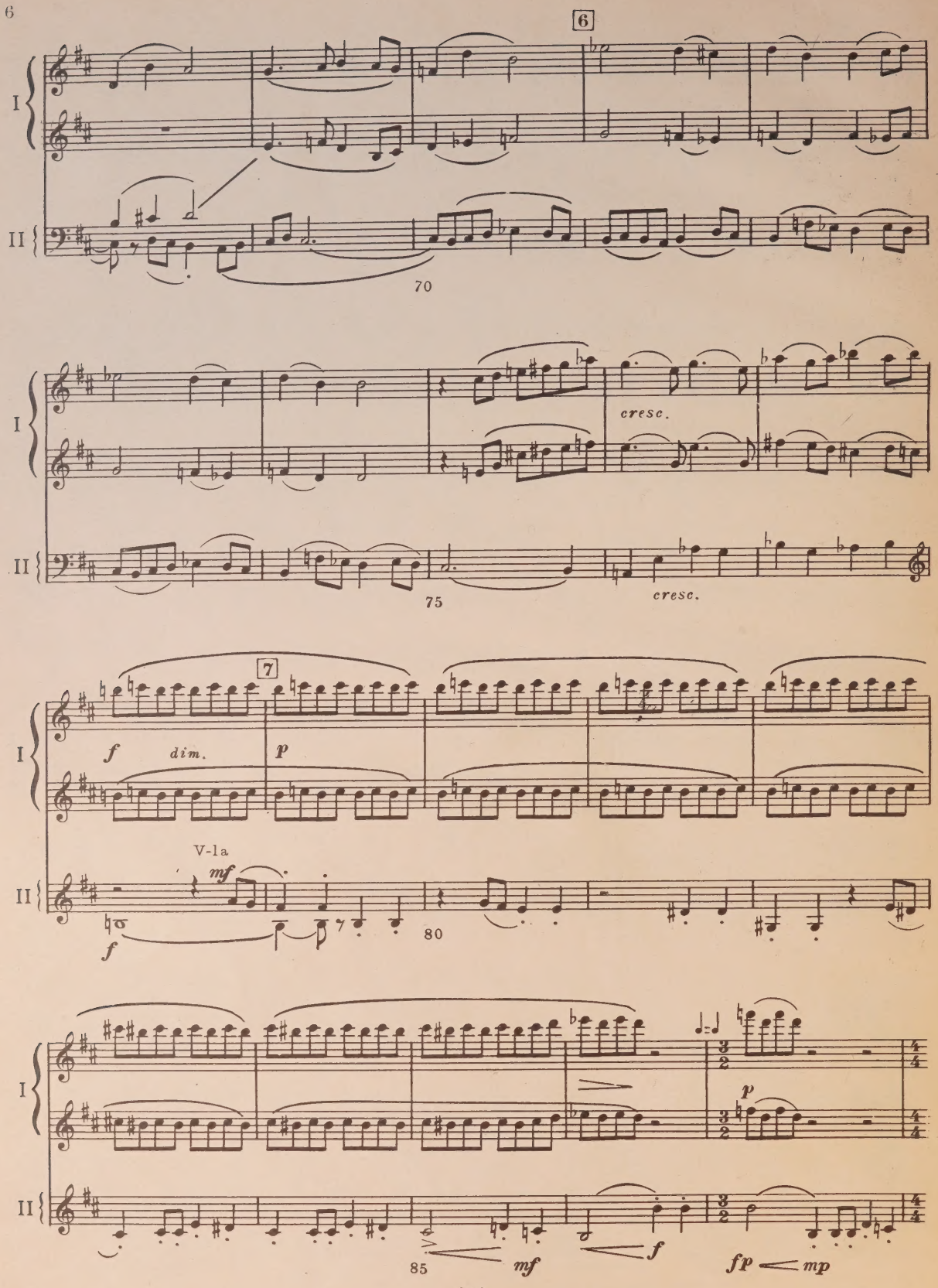
I

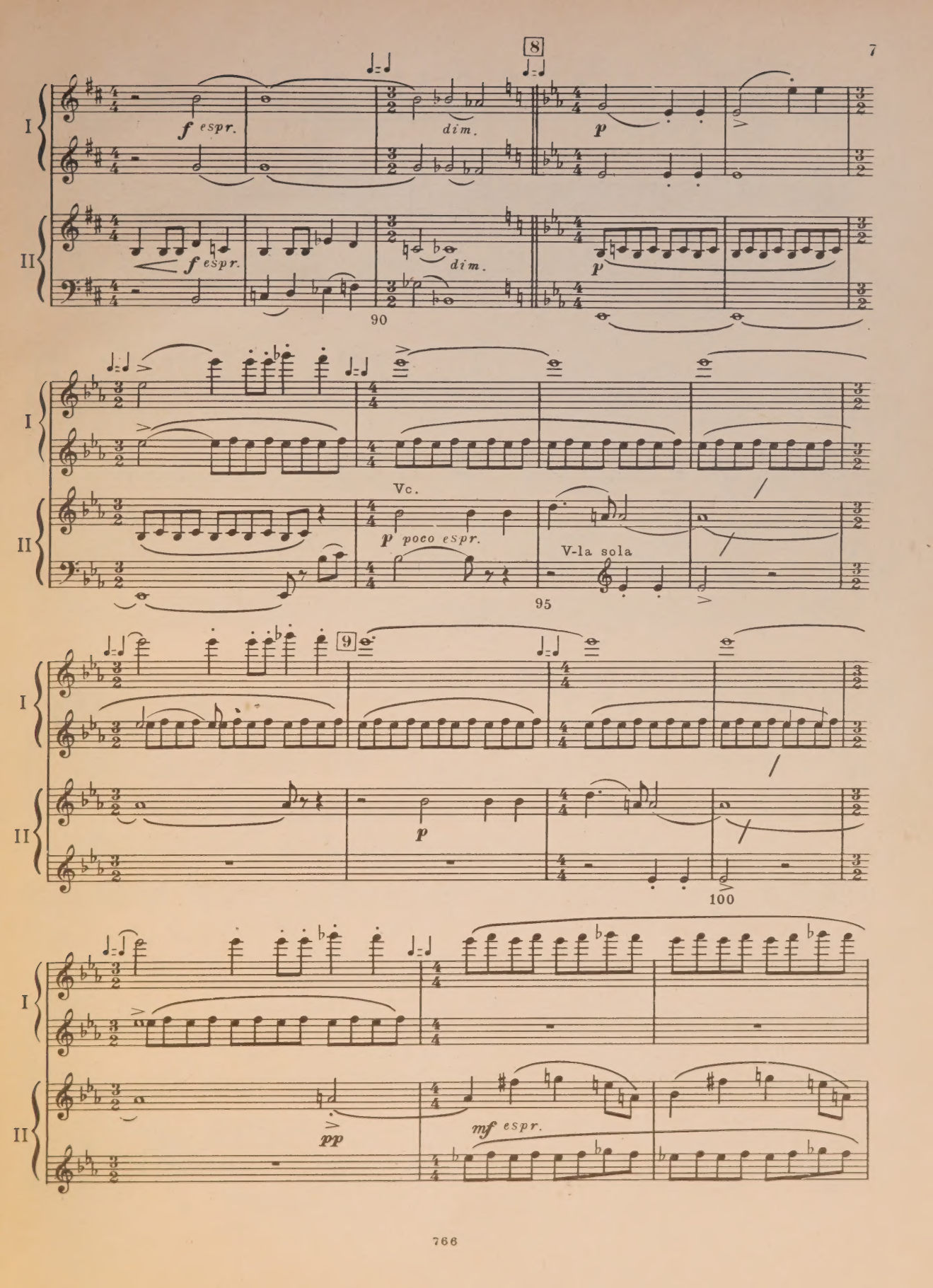


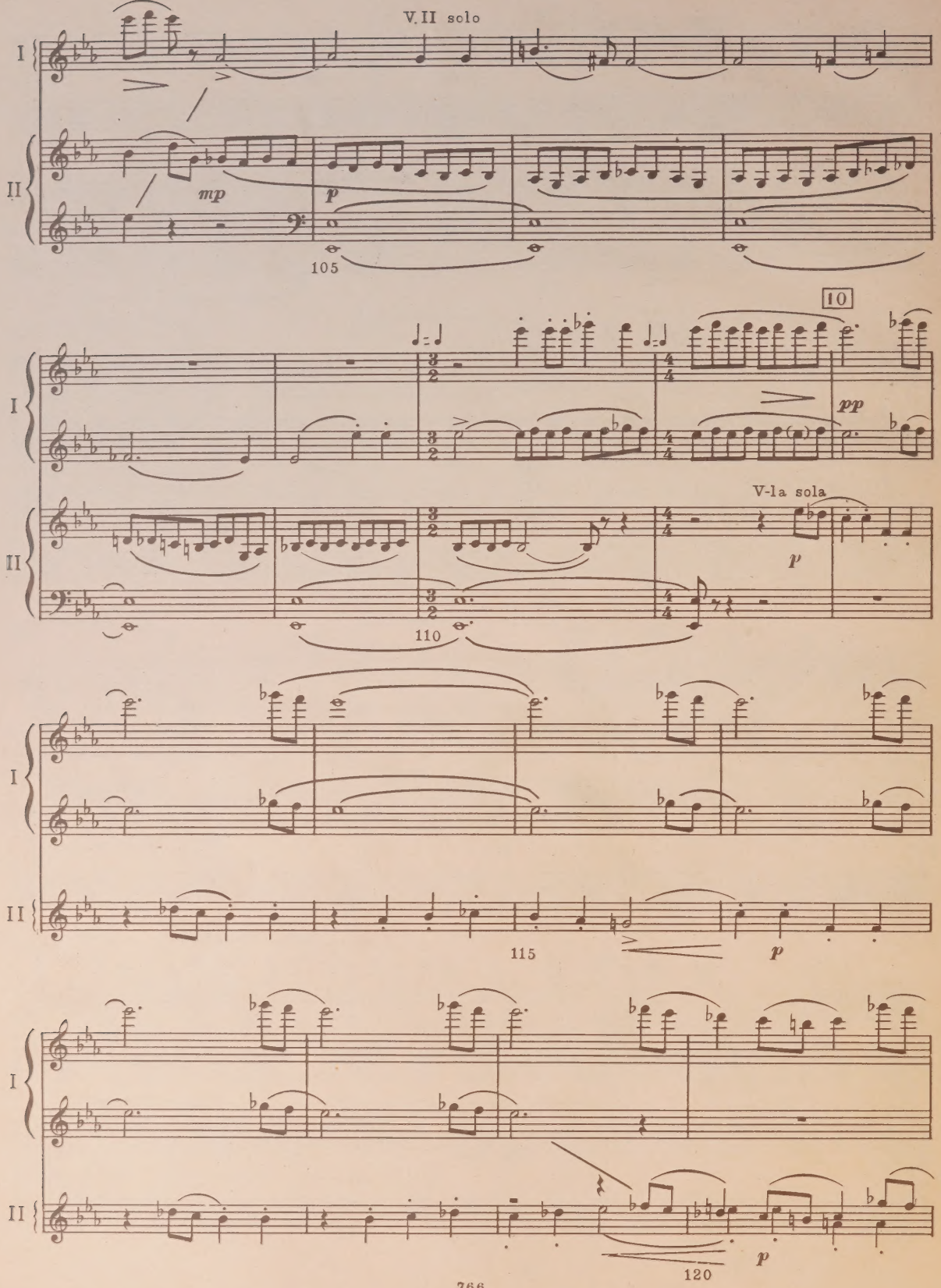
*) I - primo, II - secondo

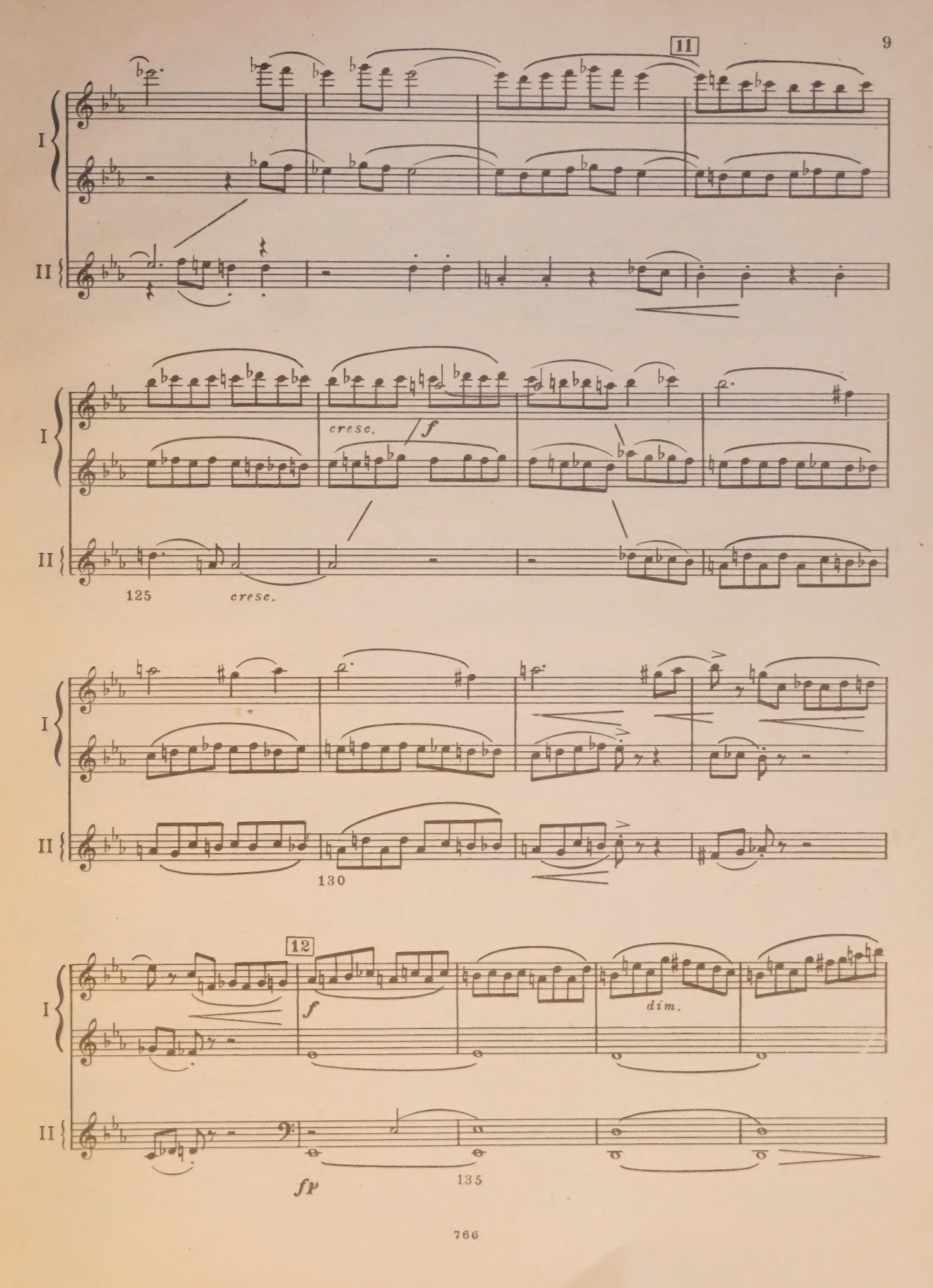

I
II
cresc.
25
2
mf
(p)
30
3
dim.
p
35
40
Vc.
p


4
I
II
p
45
p
50
I
II
p
55
5
I
II
mp
p
p
p
60
I
II
p
65


6
I
II
70
cresc.
75
cresc.
7
f
dim.
p
V-la
mf
f
80
p
85
mf
f
fp
mp


8
I
II
f espr.
dim.
p
90
Vc.
p poco espr.
V-la sola
95
9
100
pp
mf espr.


V. II solo
I
II
mp
p
105
10
pp
V-la sola
p
110
115
p
120
p


11
I
II
cresc.
f
125
cresc.
130
12
f
dim.
fp
135

13

I

p

dim.

pp

II

pp

140

Vc. solo

p poco espr.

I

II

145

I

cresc.

f espr.

II

cresc.

V. II solo

f espr.

14

I

dim.

p

II

150

dim.

p

I

II

V-1a

p

155

15

pp

pp espr.

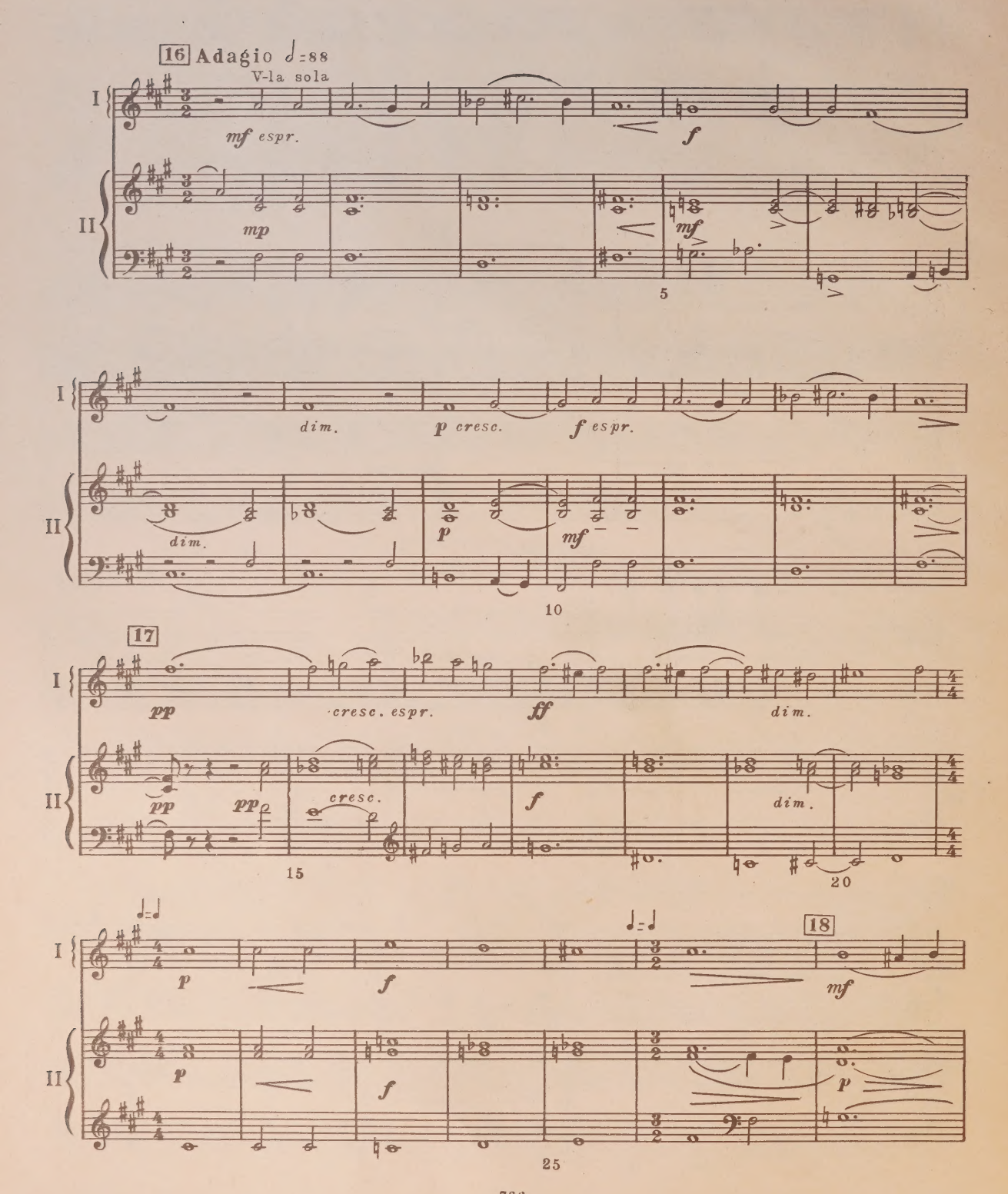
160

p

165

Attacca

II


16
Adagio ♩=88
V-la sola
I
II
mf espr.
f
mp
mf
5
dim.
p cresc.
f espr.
dim.
p
mf
10
17
pp
cresc. espr.
ff
dim.
pp
pp
cresc.
f
dim.
15
20
p
f
18
mf
p
f
p
25

I

II

p

pp

30

19

mf

p

pp

mp

pp

pp

35

20

pp

pp

40

45

21

mp

pp

mp

p

pp

p

50

22

cresc.

cresc.

55

60

23 V-la sola

I

ff dim. p espr.

II

ff dim. p

65

I

II

70 75

24 V-I con cord.

I

p espr. pp

II

pp

80

I

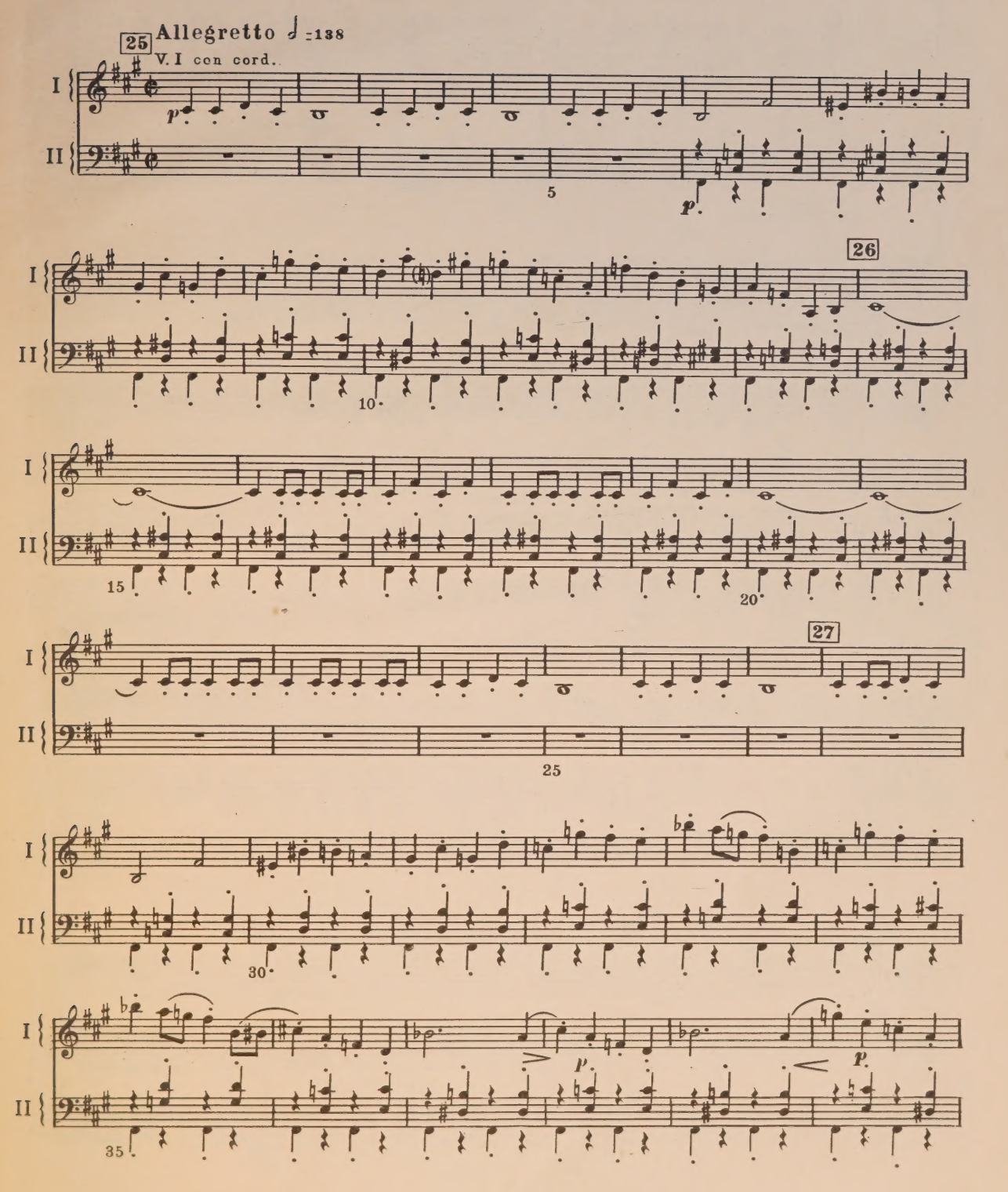
f espr. p

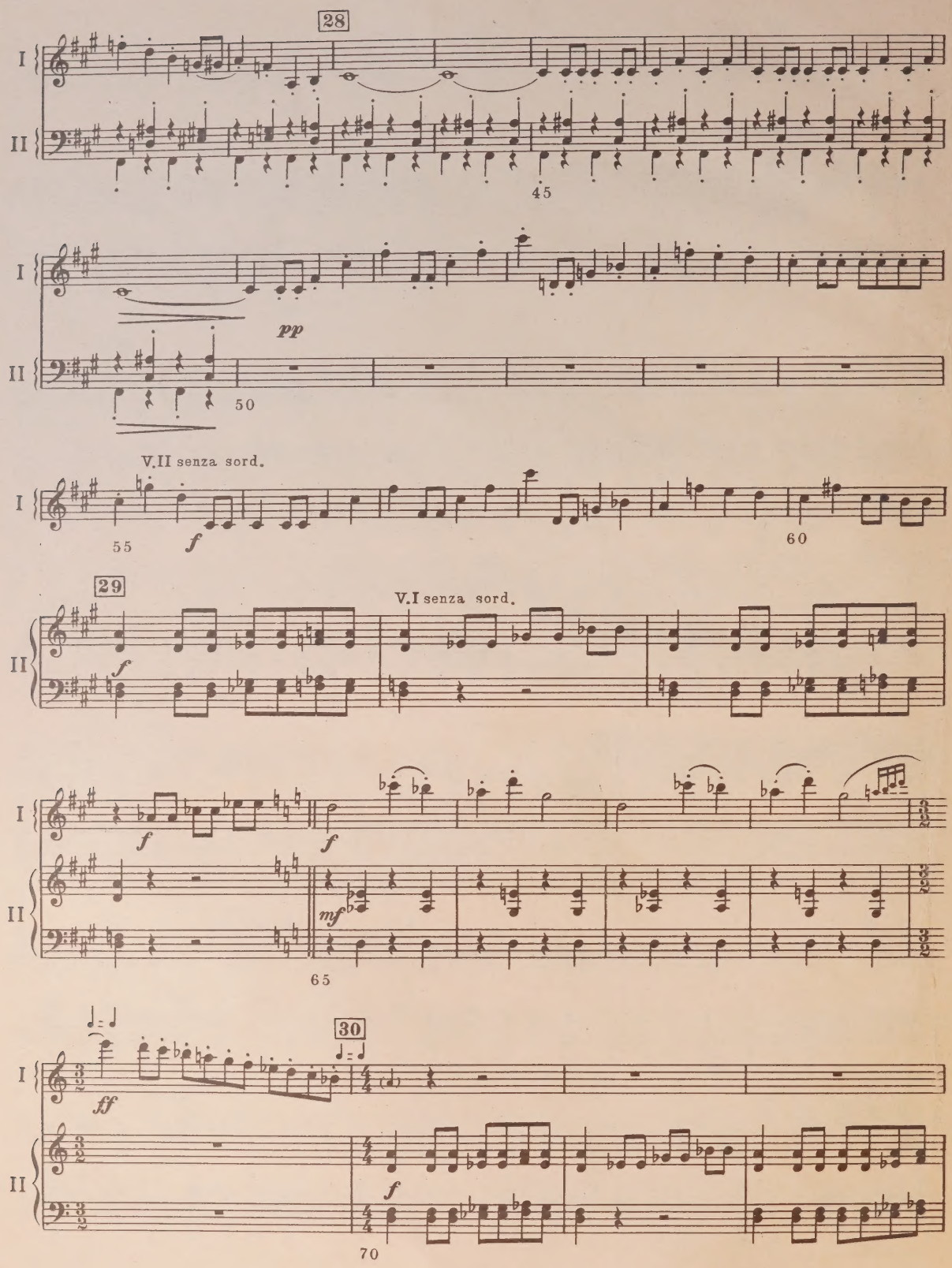
I

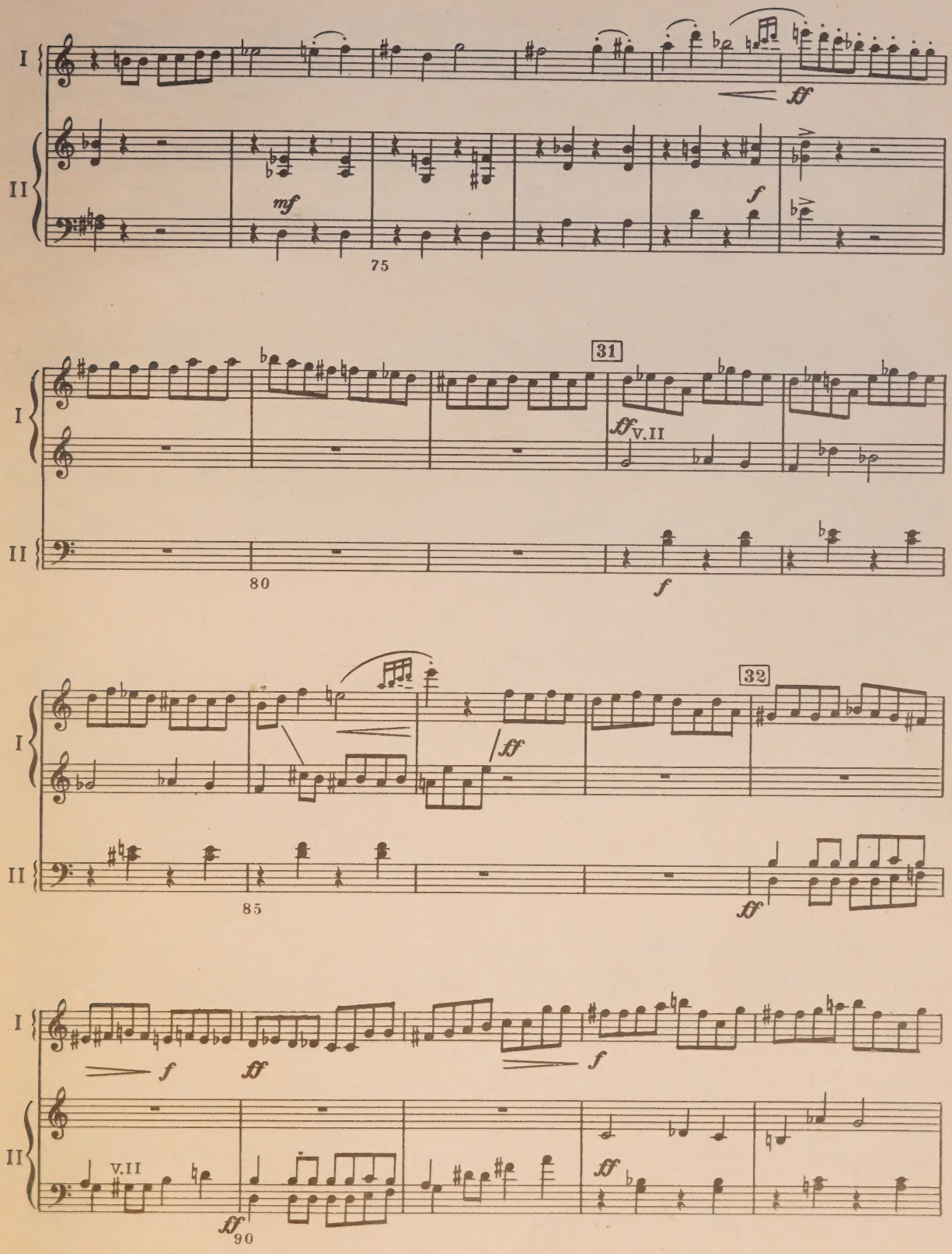
85 pp

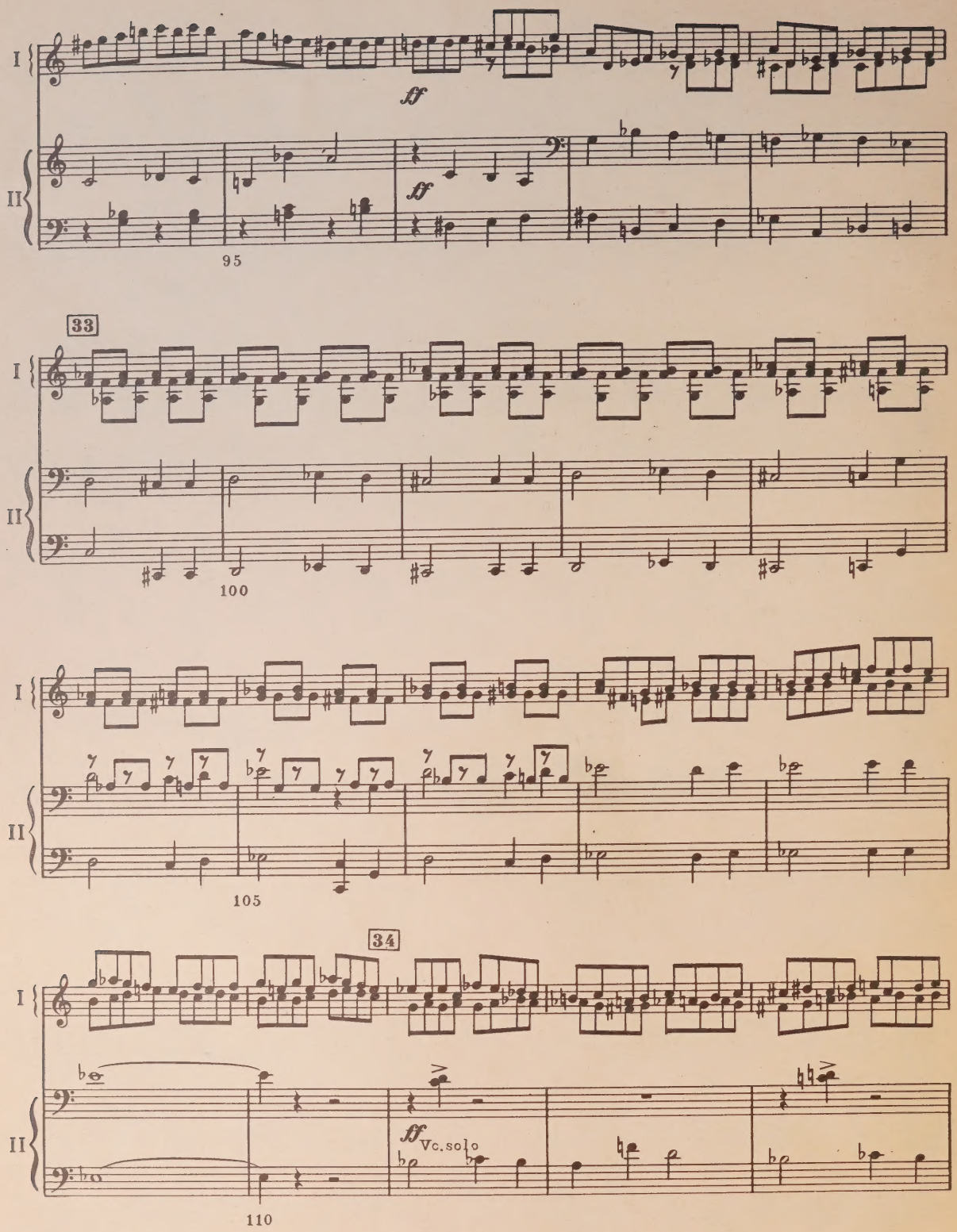
Attacca

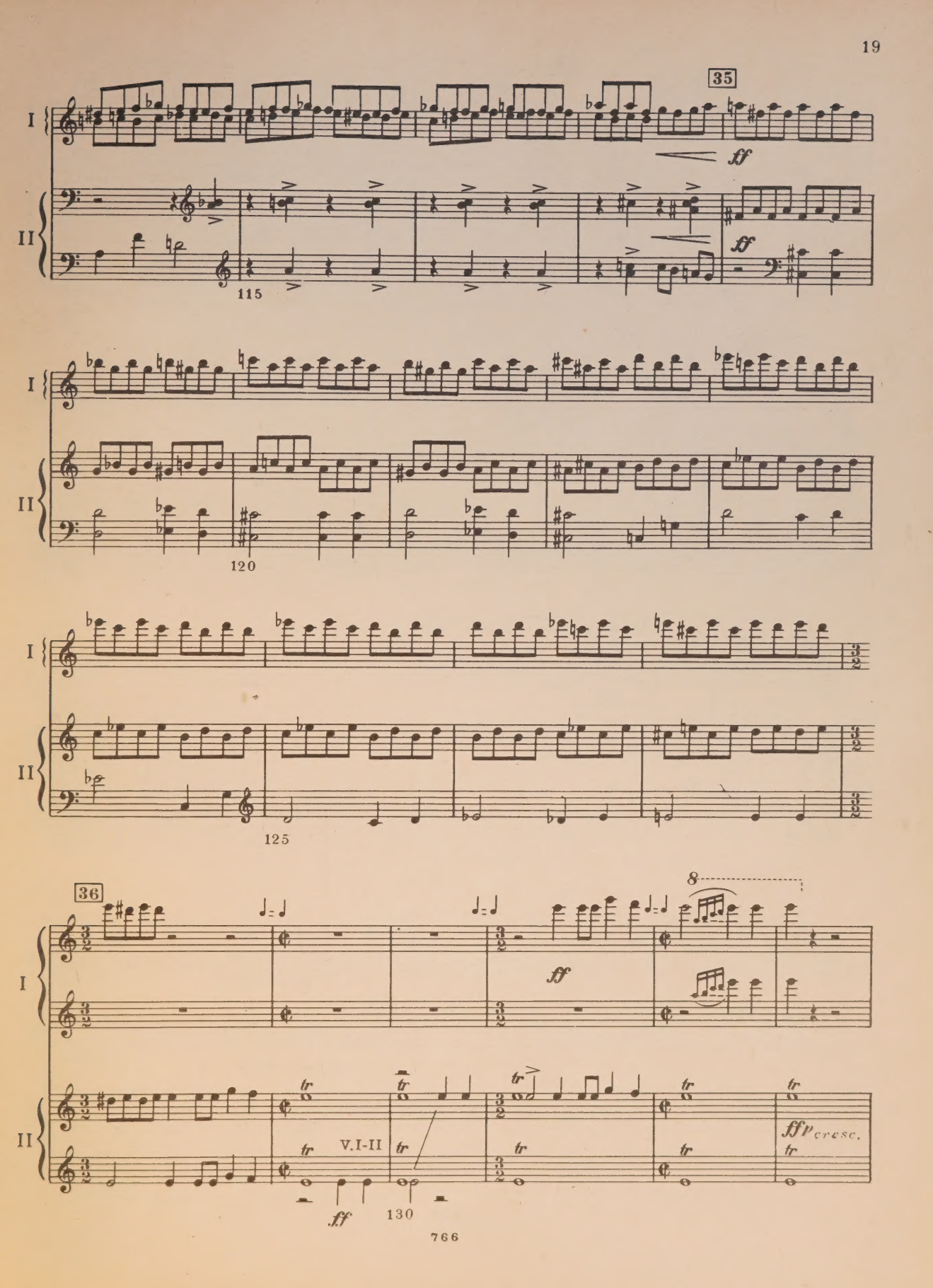
III

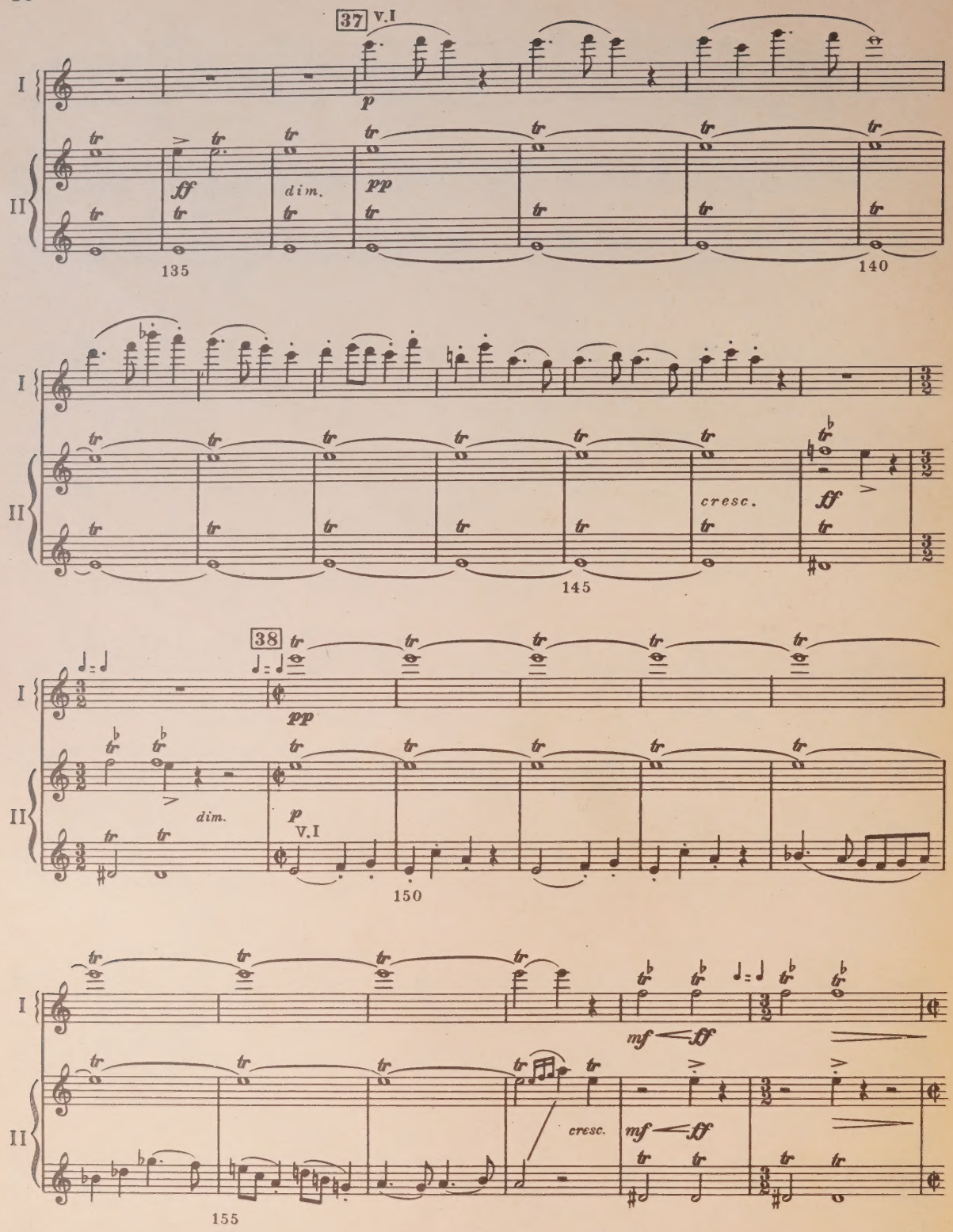


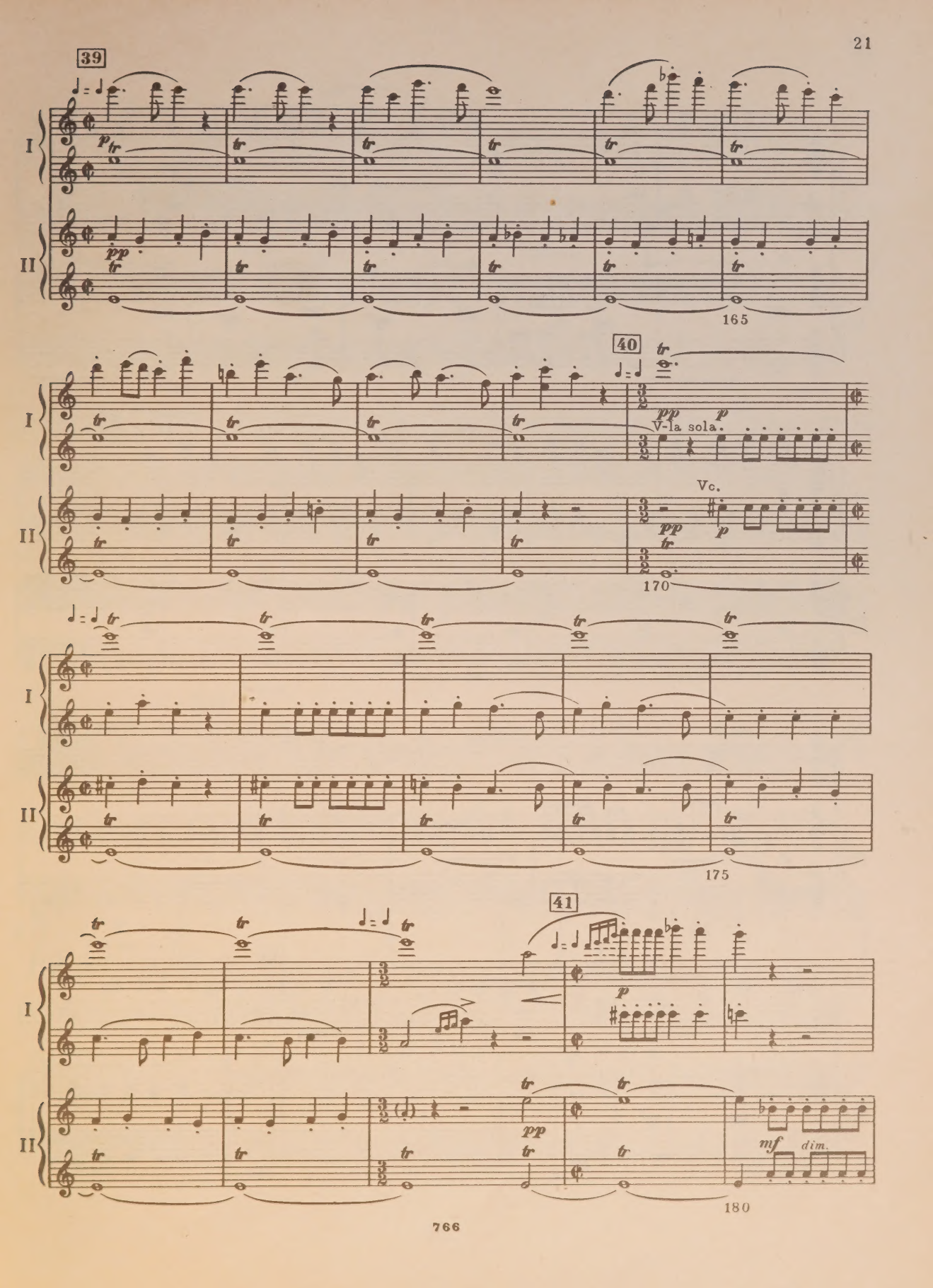

28
I
II
45
pp
50
V.II senza sord.
55
f
60
29
V.I senza sord.
f
mf
65
30
ff
70

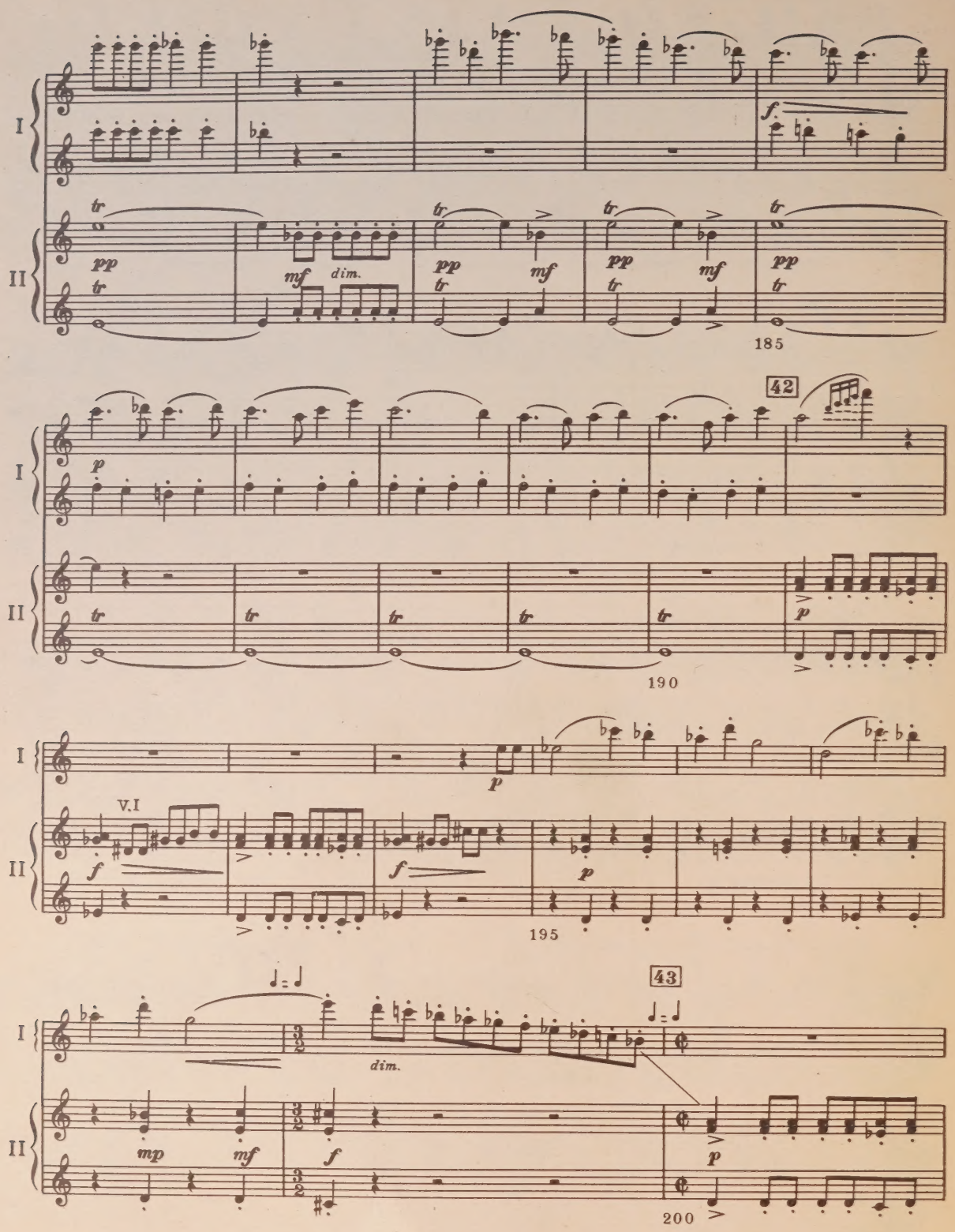

I
II
ff
mf
f
75
31
ff V.II
80
f
32
ff
85
ff
f
ff
f
V.II
ff
90
ff

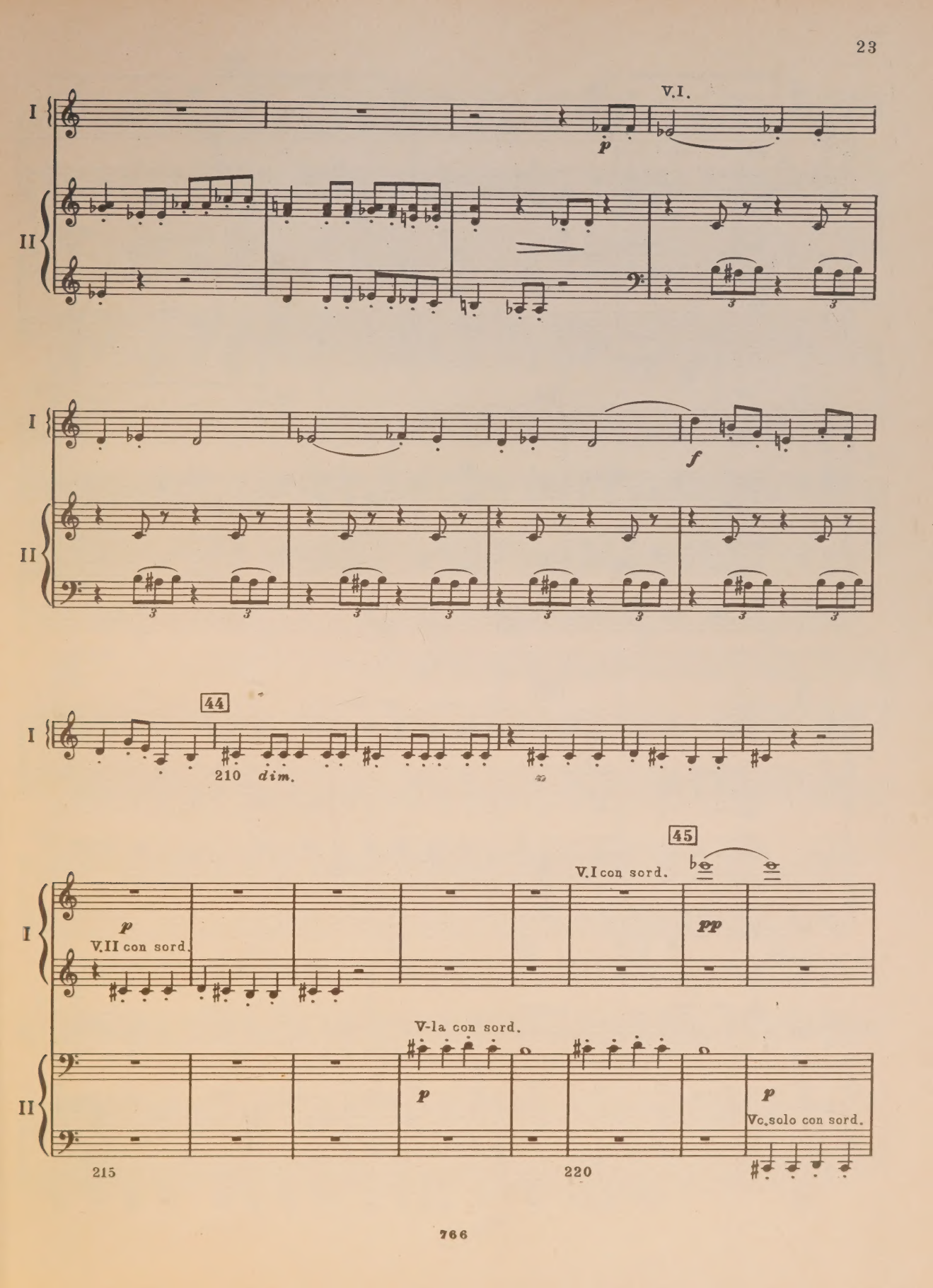

I
II
ff
95
33
100
105
34
Vc. solo
110

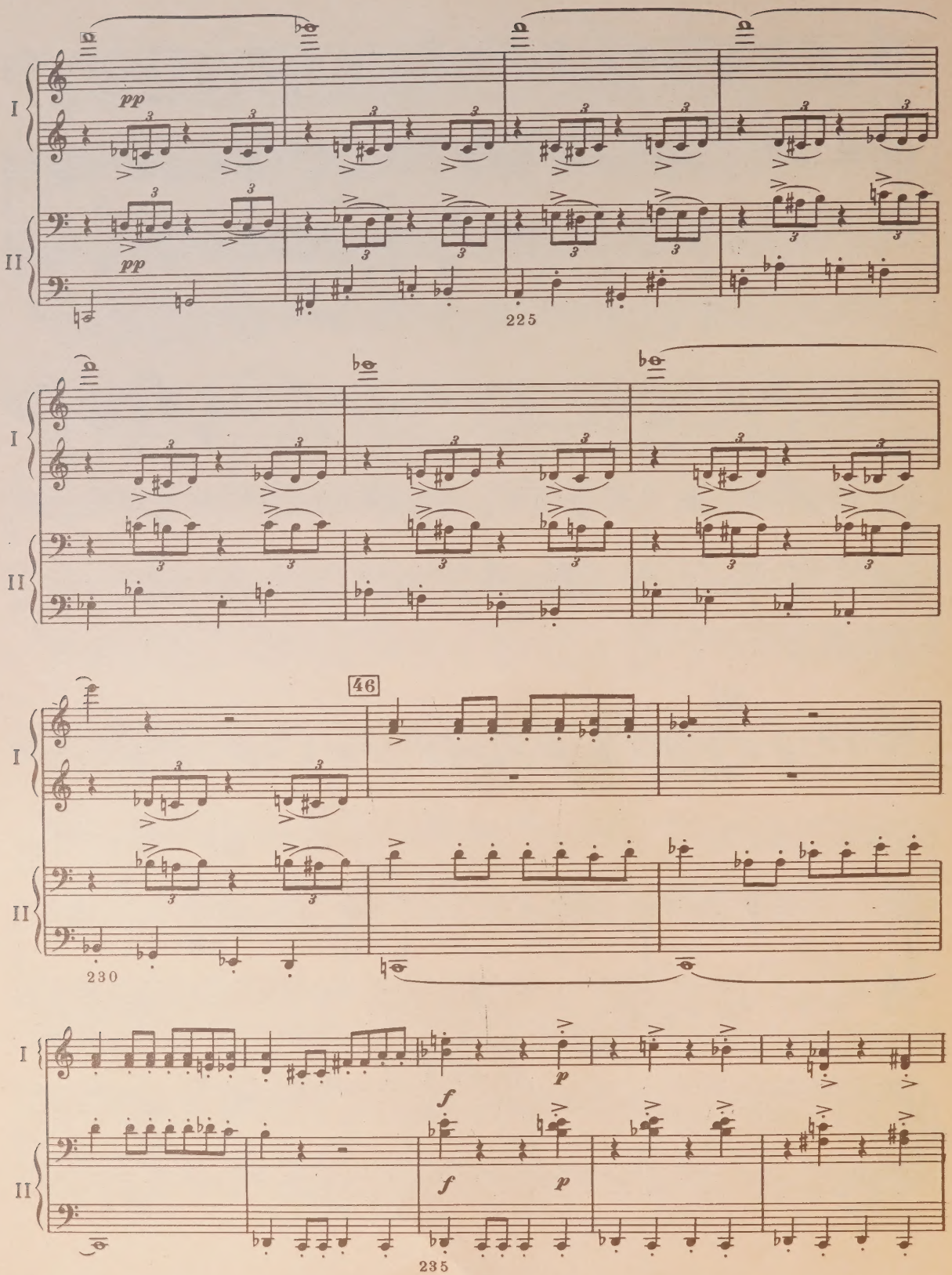

35
I
II
ff
115
120
125
36
8
ff
tr
V.I-II
ff
130
ff
cresc.

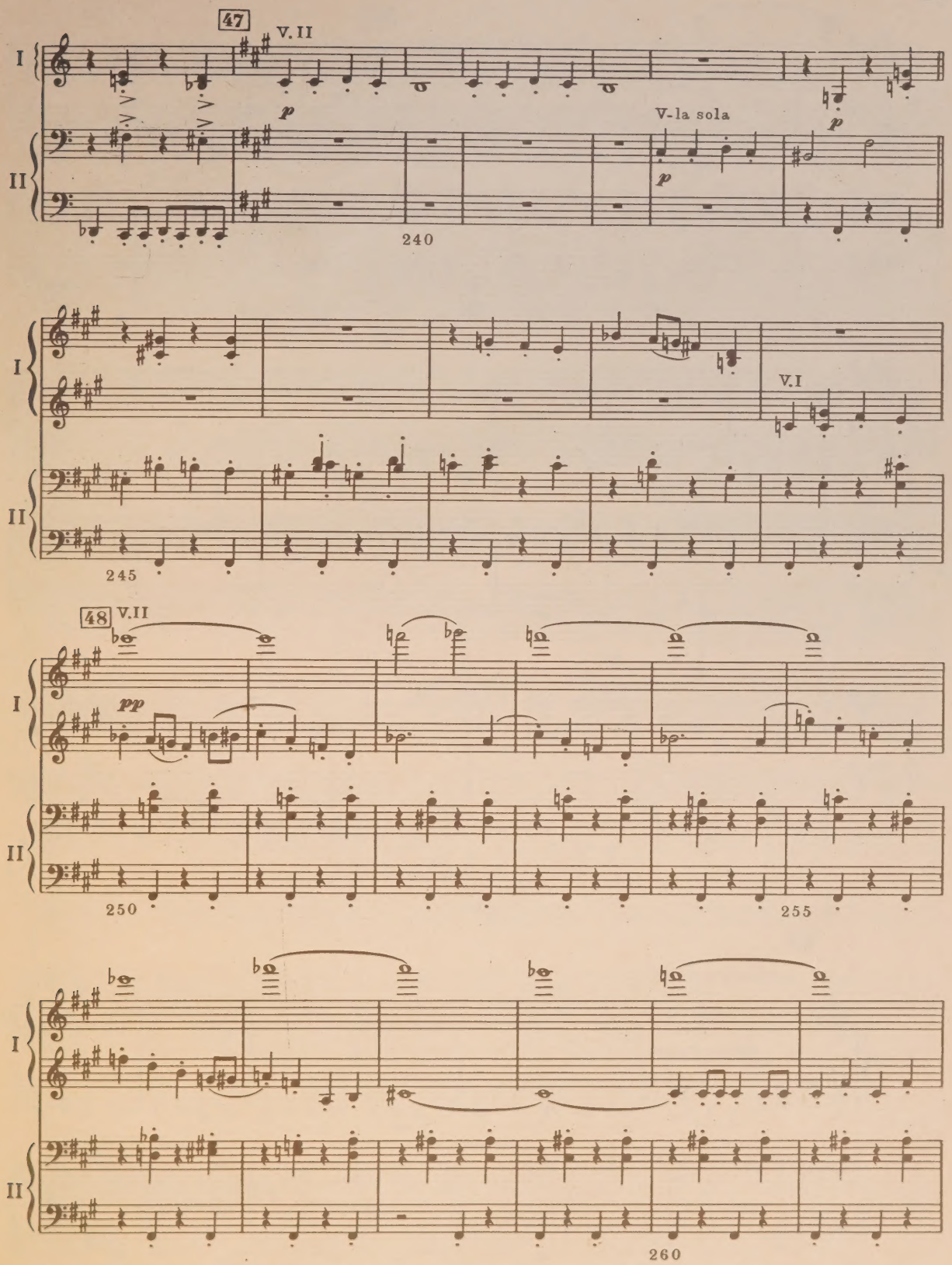

37
V.I
I
II
p
ff
dim.
pp
135
140
cresc.
ff
145
38
pp
dim.
p
V.I
150
mf
ff
cresc.
mf
ff
155

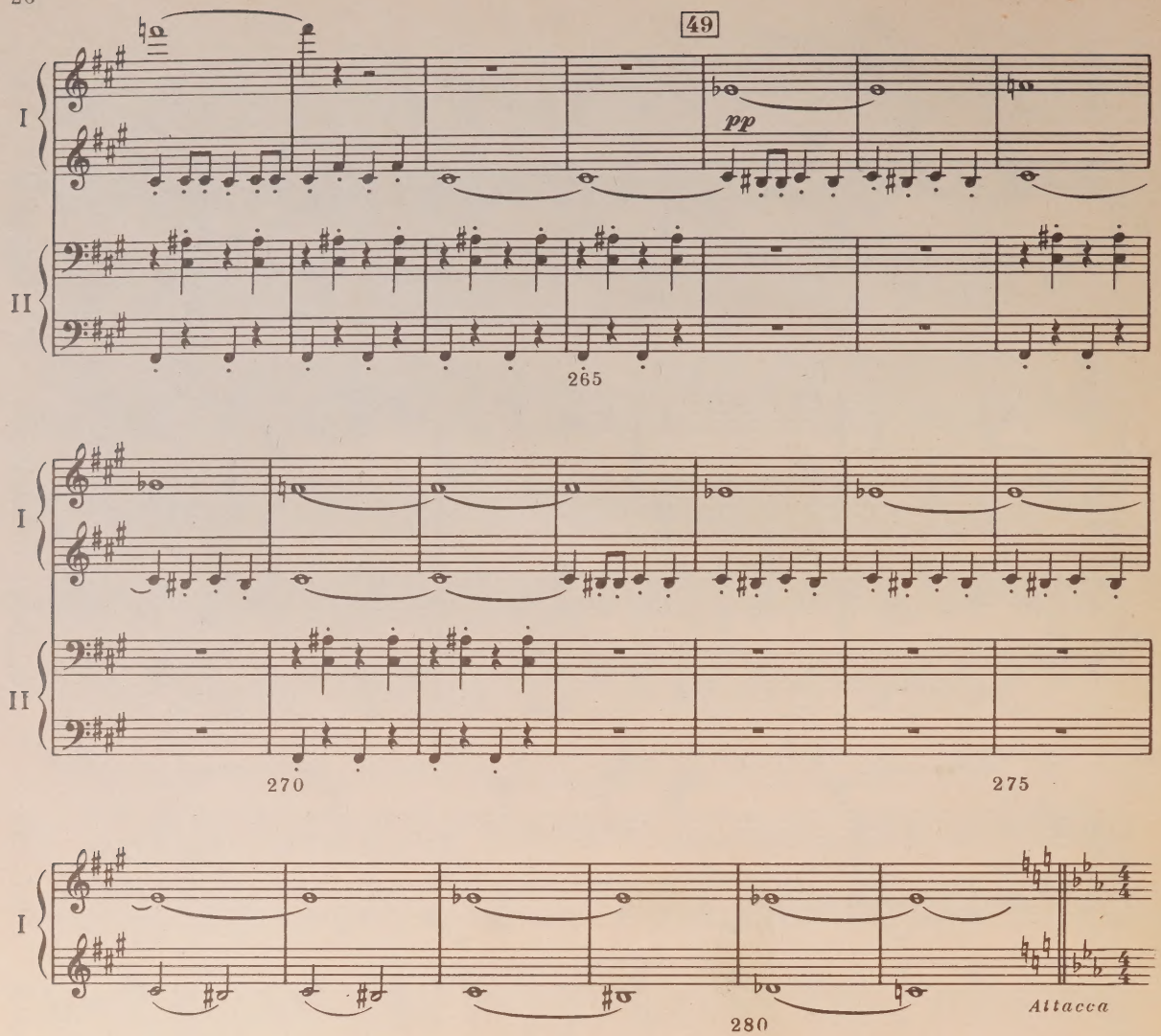

39
I
II
p
pp
tr
165
40
pp
p
V-la sola.
Vc.
170
175
41
mf
dim.
180


I
II
tr
pp
mf
dim.
f
185
42
p
190
V.I
195
43
mp
200

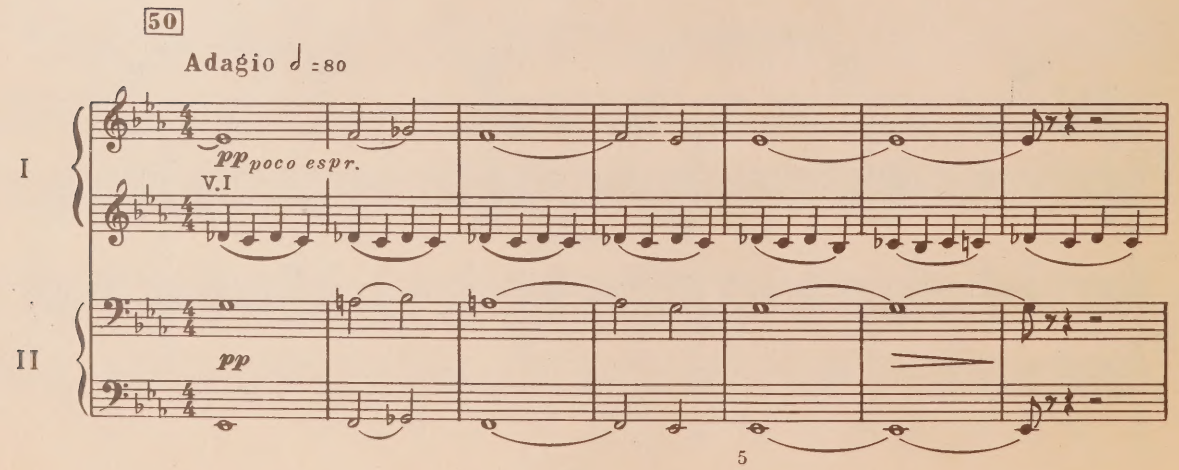

I
II
V.I.
p
f
44
210 dim.
45
V.I con sord.
pp
V.II con sord.
V-la con sord.
Vc.solo con sord.
215
220

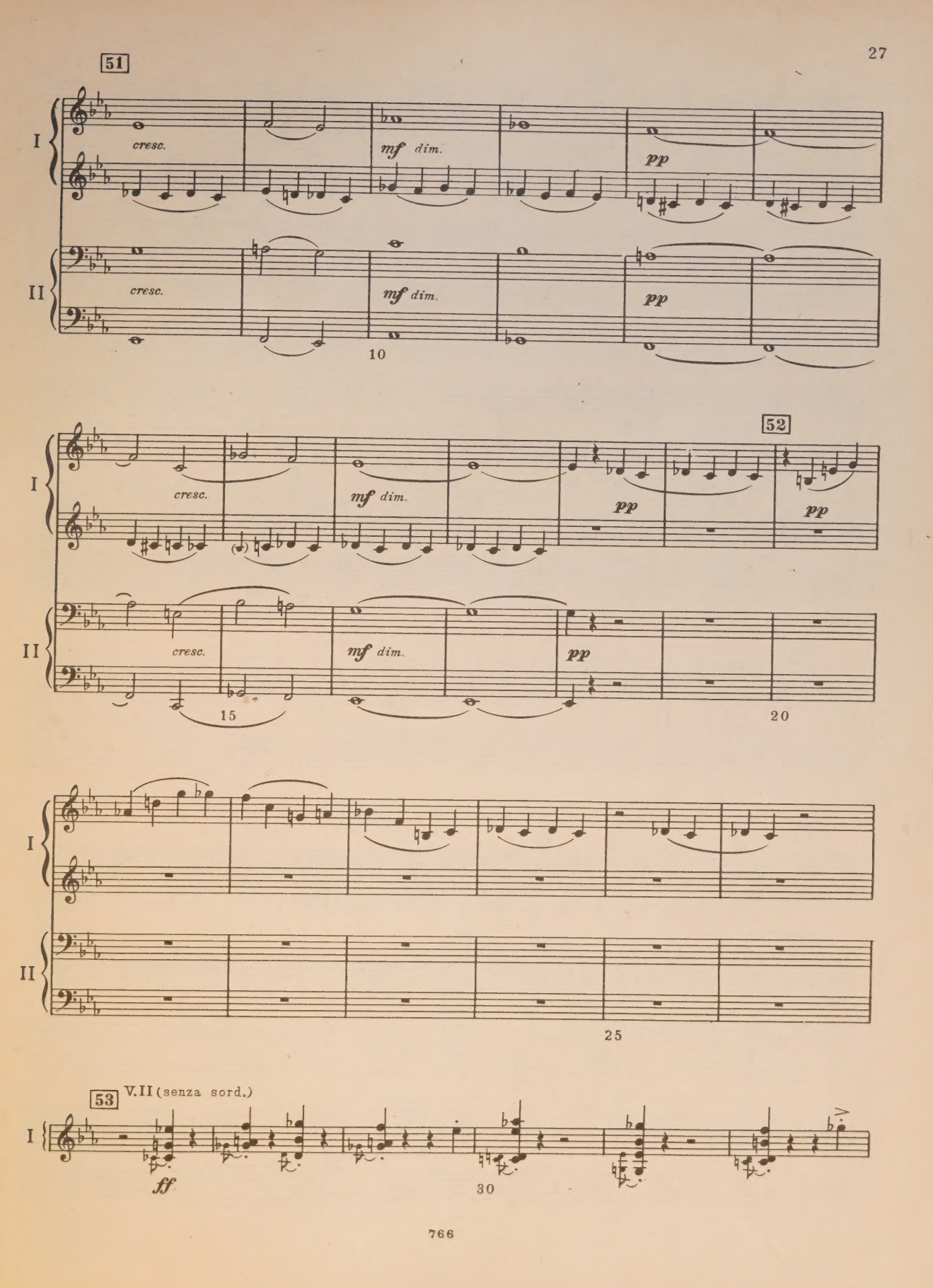

I
II
pp
225
46
230
f
p
235

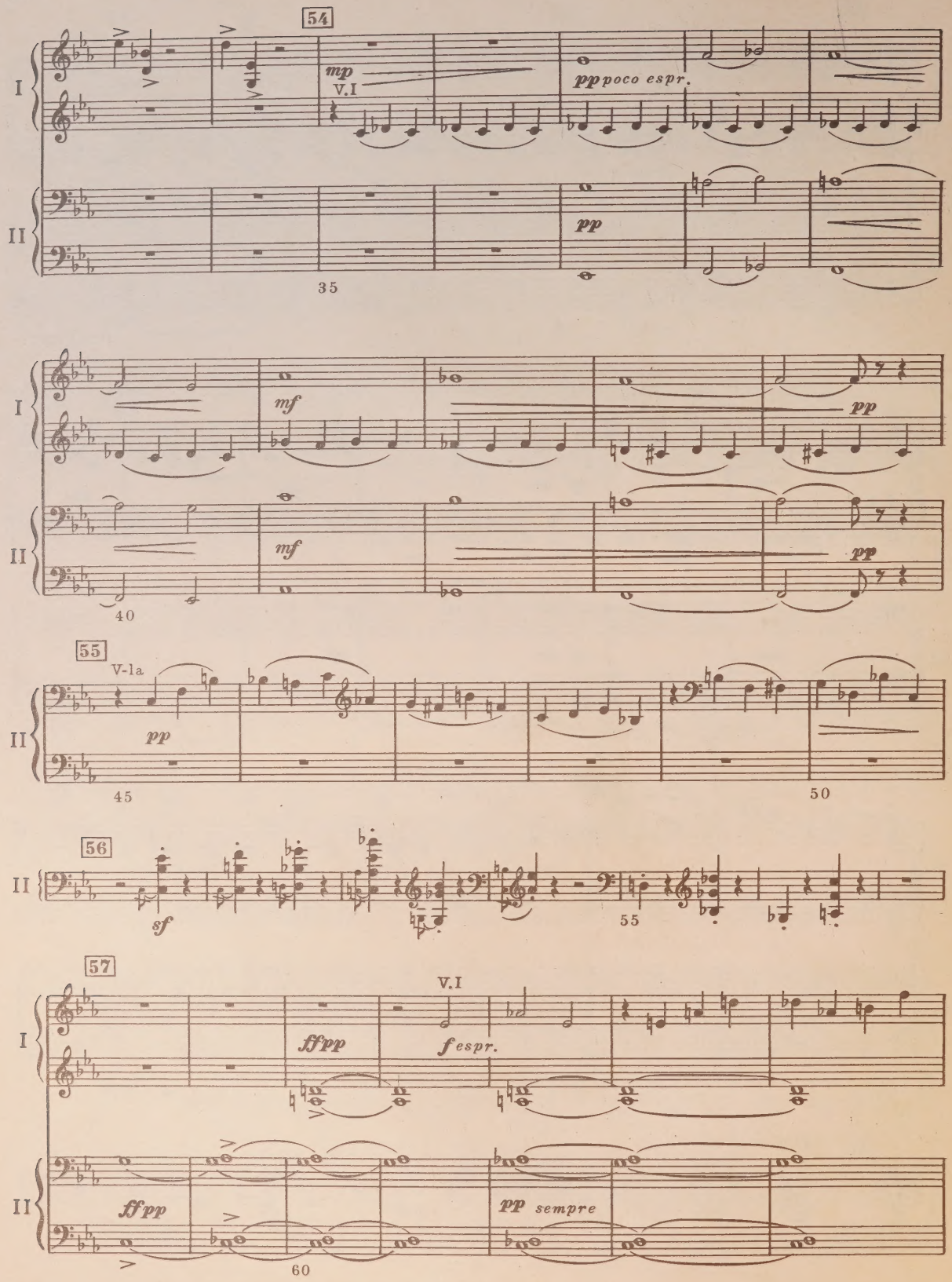

47
V. II
I
II
p
V-la sola
p
p
240
I
II
V.I
245
48
V.II
I
pp
II
250
255
I
II
260


49
I
II
pp
265
270
275
280
Attacca

IV


50
Adagio ♩ = 80
I
II
pp poco espr.
V.I
pp
5


51
I
cresc.
mf dim.
pp
II
cresc.
mf dim.
pp
10
52
I
cresc.
mf dim.
pp
pp
II
cresc.
mf dim.
pp
15
20
I
II
25
53
V.II (senza sord.)
I
ff
30


54
I
II
mp
V.I
pp poco espr.
pp
35
mf
pp
mf
pp
40
55
V-1a
II
pp
45
50
56
II
sf
55
57
V.I
I
ff pp
f espr.
II
ff pp
pp sempre
60

I

II

espr.

65

70

8

I

II

ff

fff

58

I

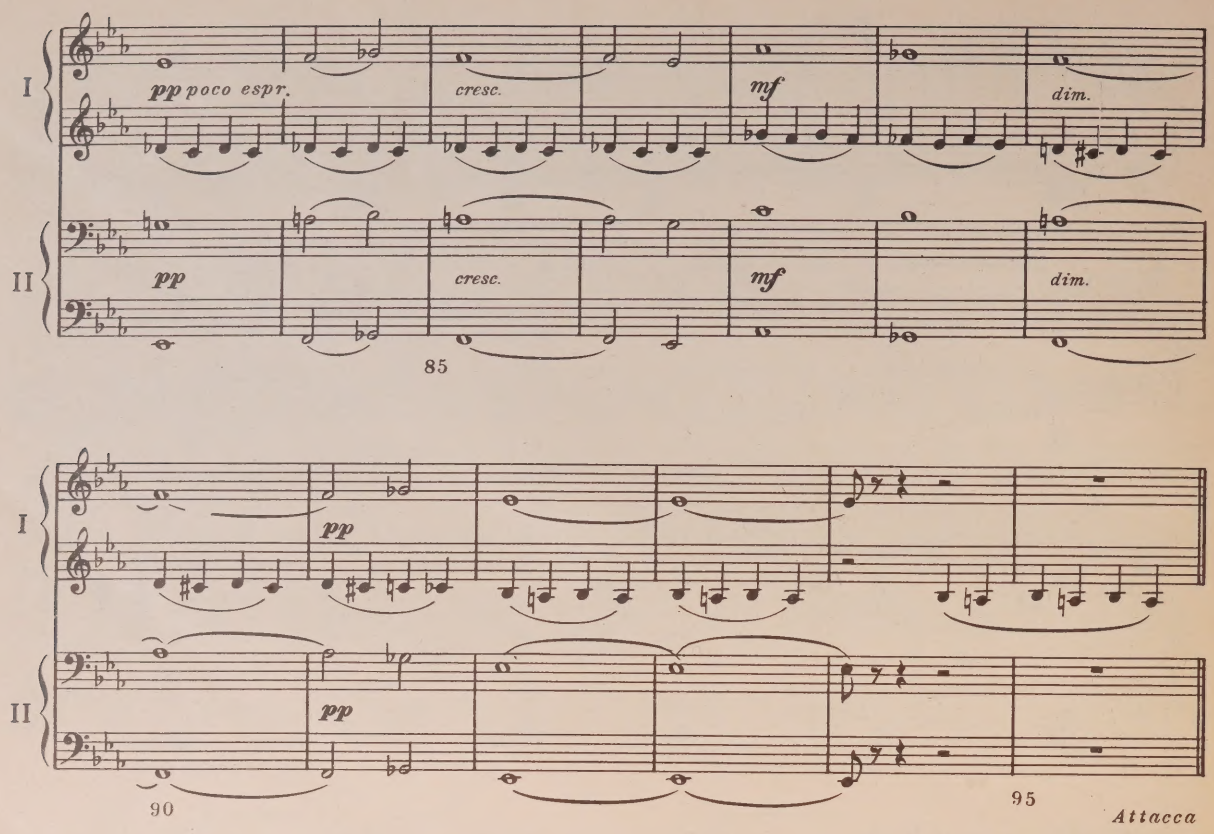
II

dim.

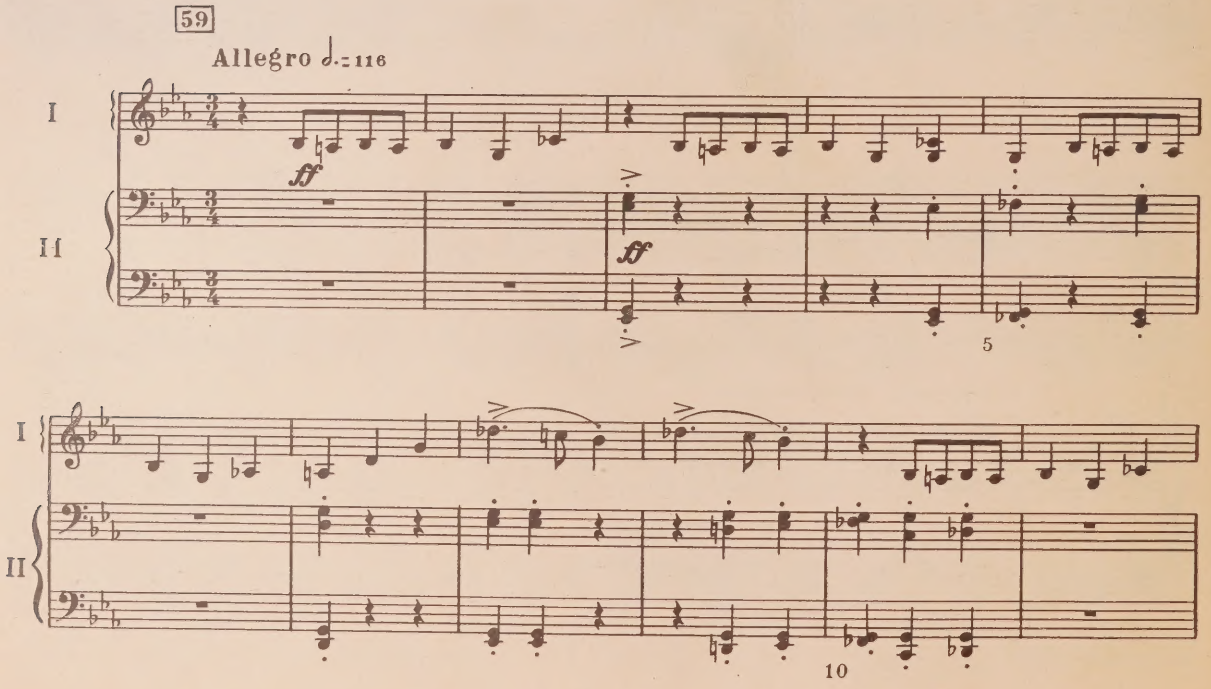
p

p

80


I
II
pp poco espr.
cresc.
mf
dim.
pp
cresc.
mf
dim.
85
I
II
pp
pp
90
95
Attacca

V


59
Allegro ♩.=116
I
II
ff
ff
5
I
II
10

I

II

15

60

ff

f

20

61

V-1a

ff

25

ff

ff

ff

30

I

II

35

40

62

I

II

45

I

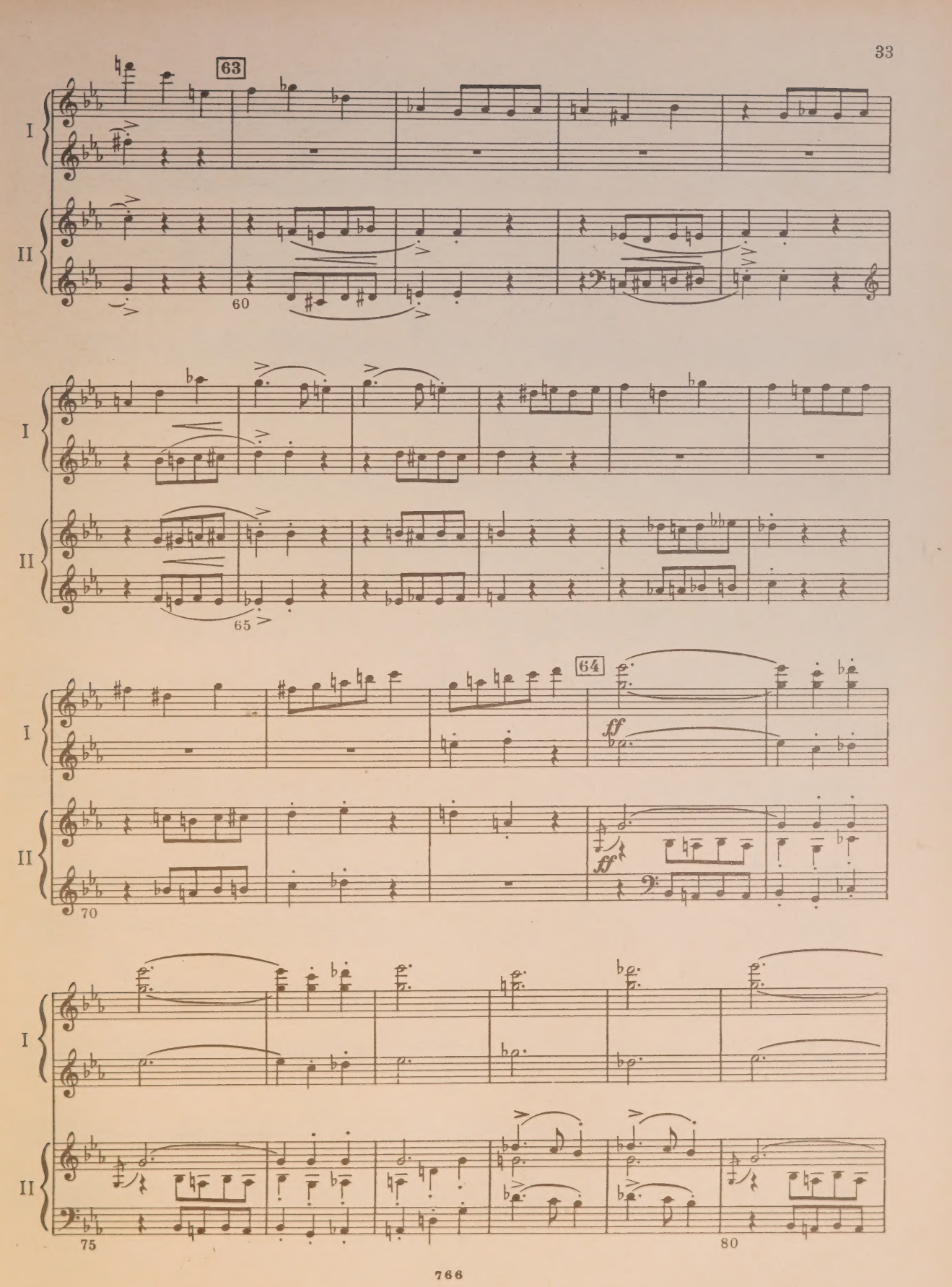
II

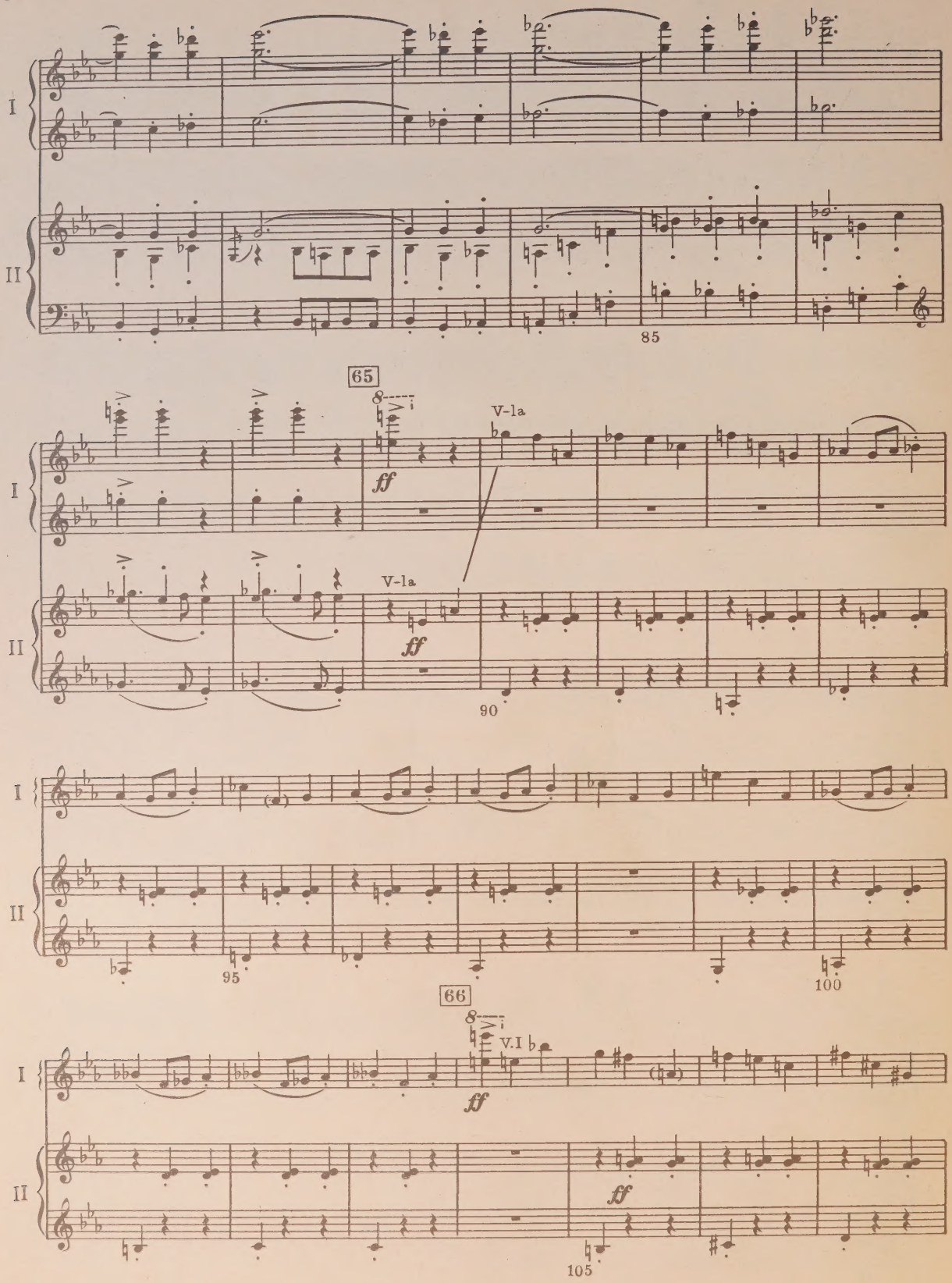
50

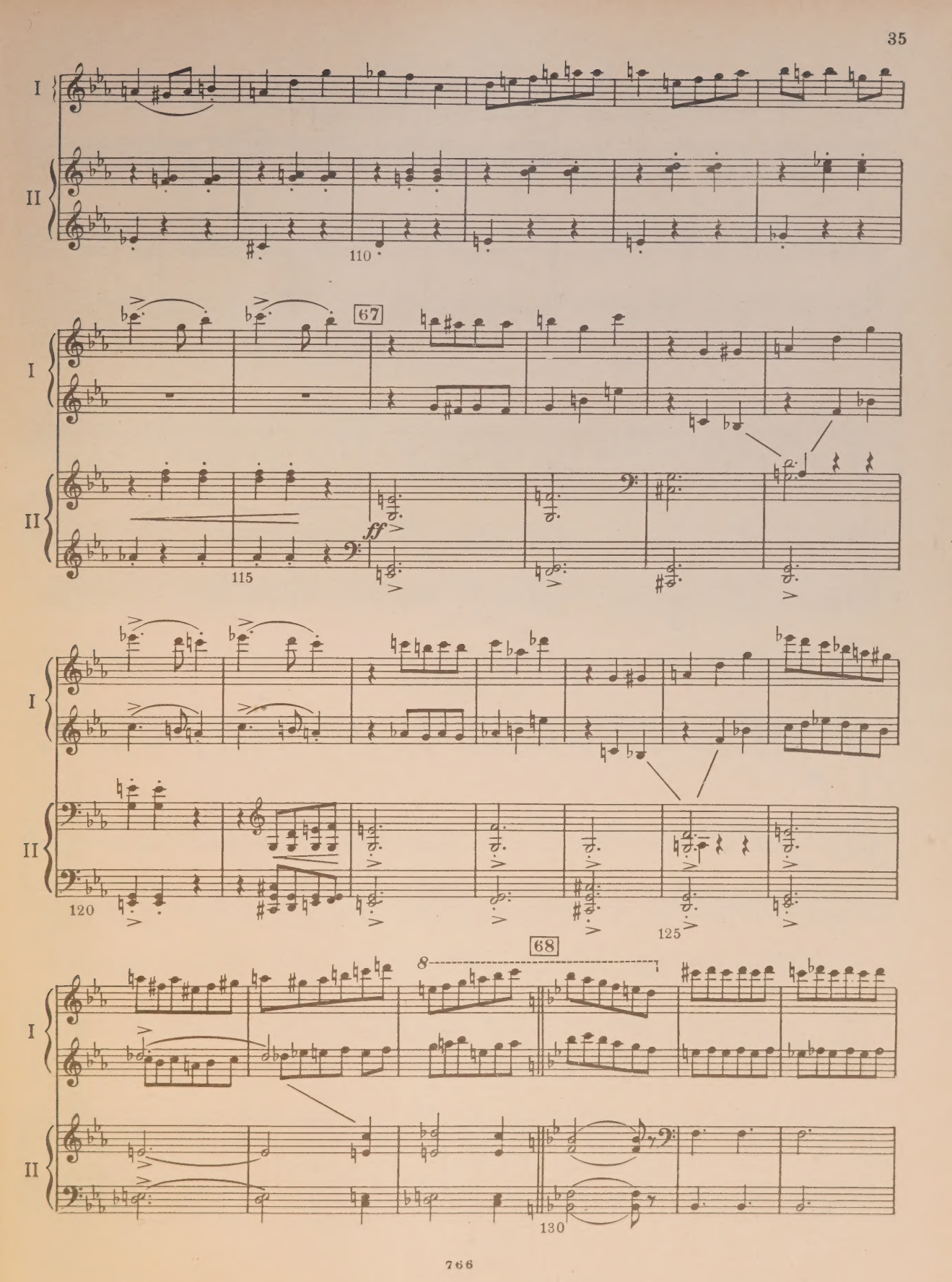
I

II

55


63
I
II
60
65
64
ff
ff
70
75
80


I
II
85
65
V-la
ff
90
95
100
66
V.I
105


I
II
110
67
ff
115
120
125
68
8
130

I

II

135

I

dim.

II

dim.

140

I

mf

II

mf

145

150

69

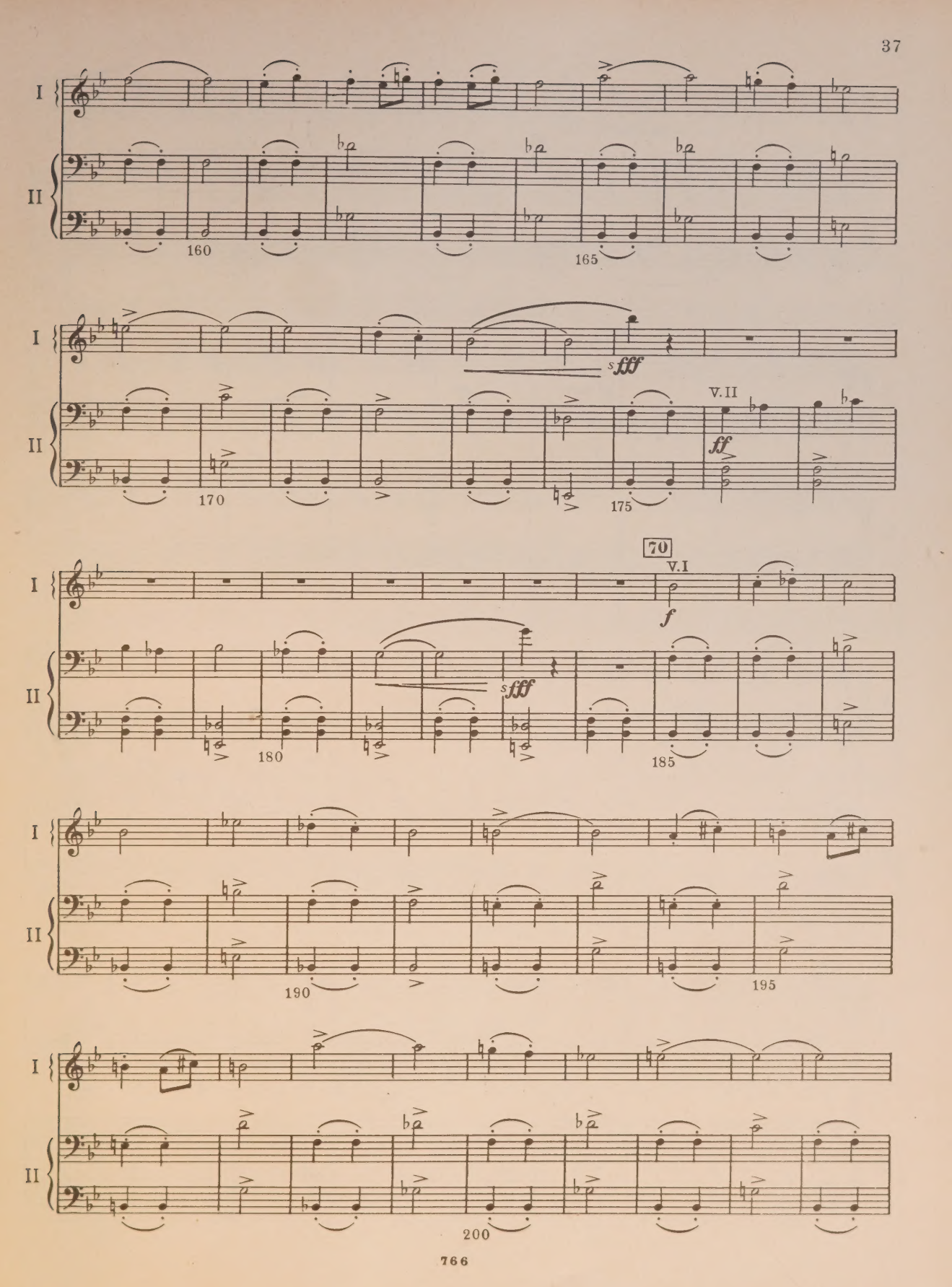
I

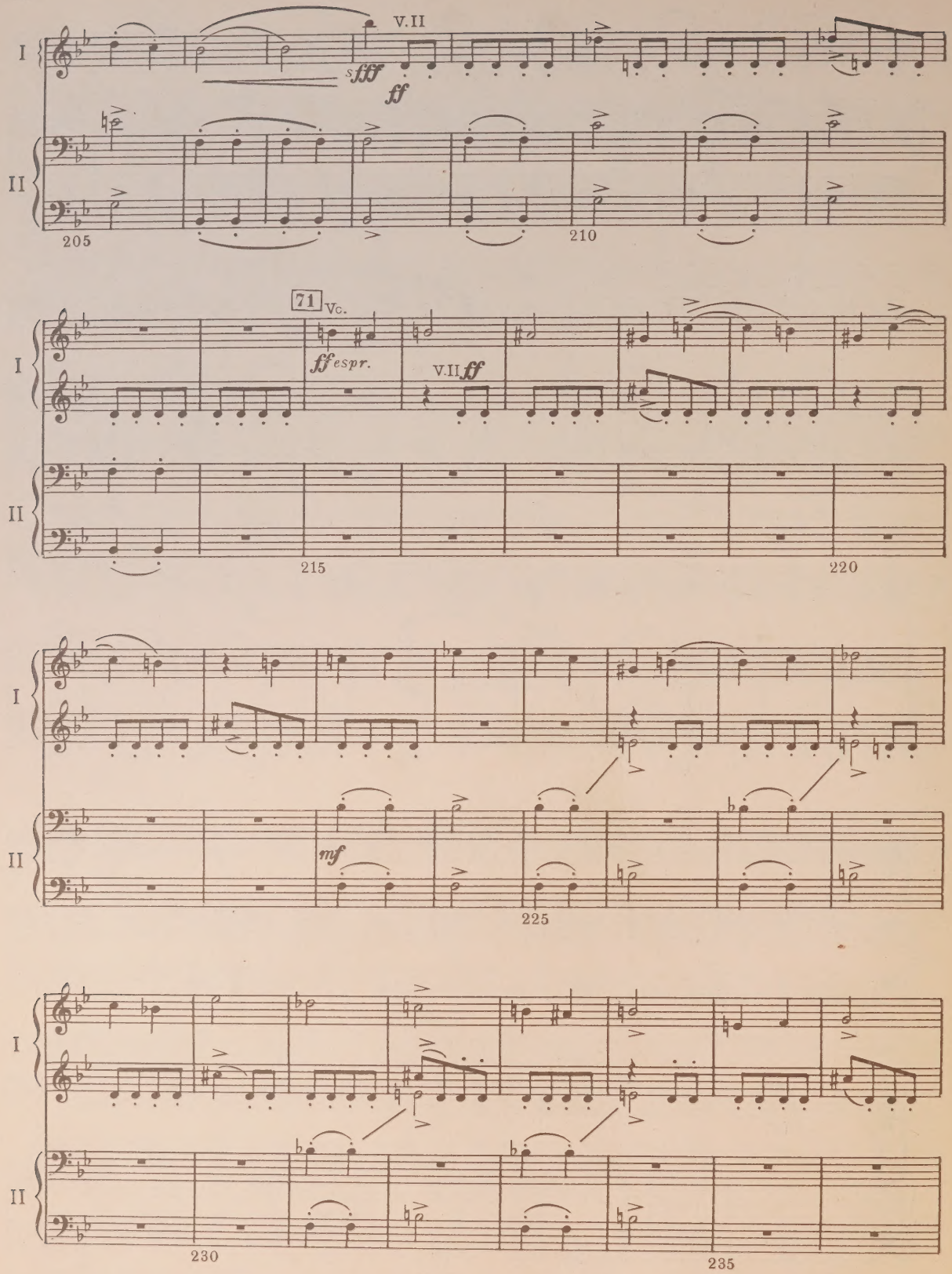
f

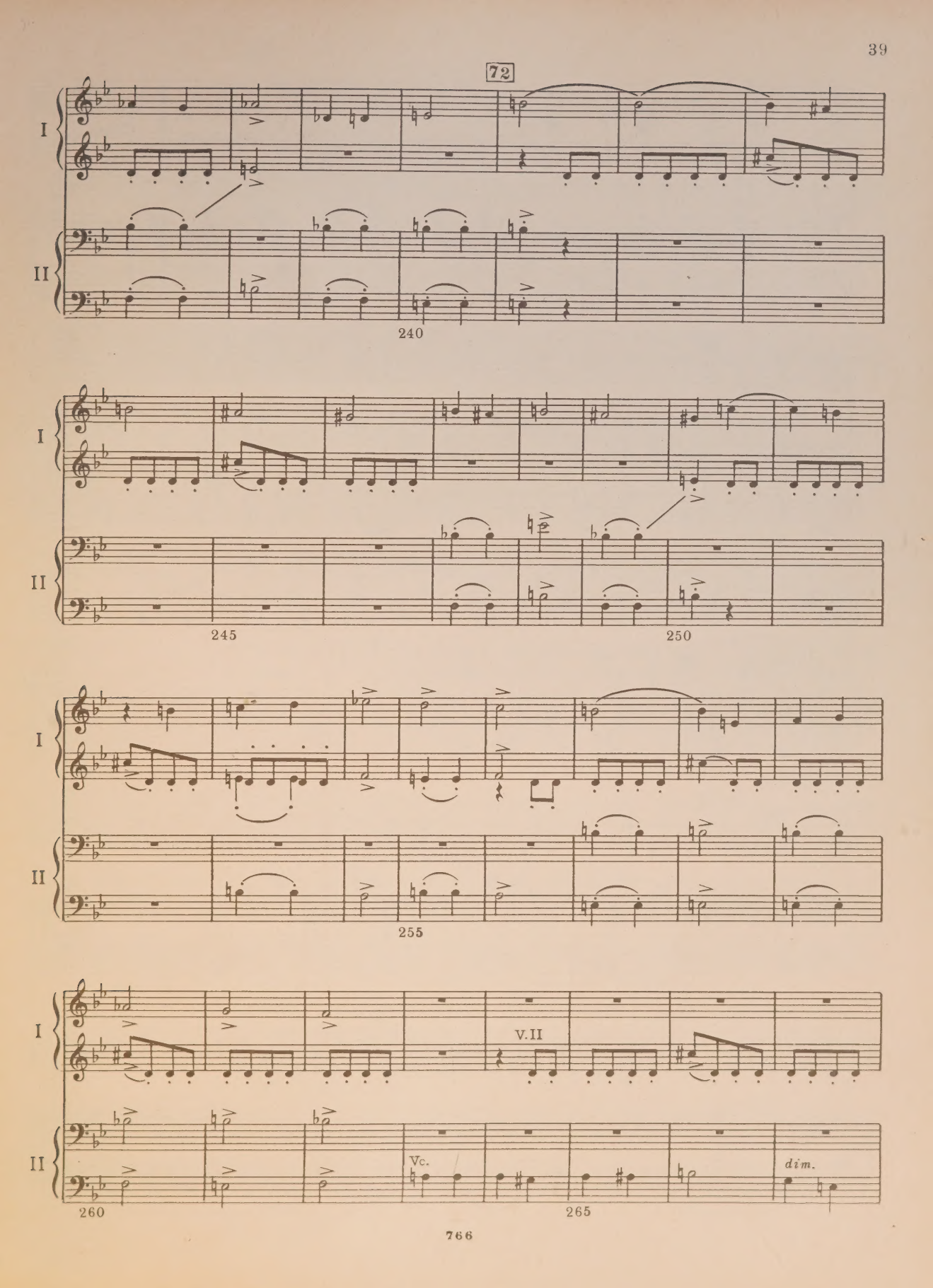
II

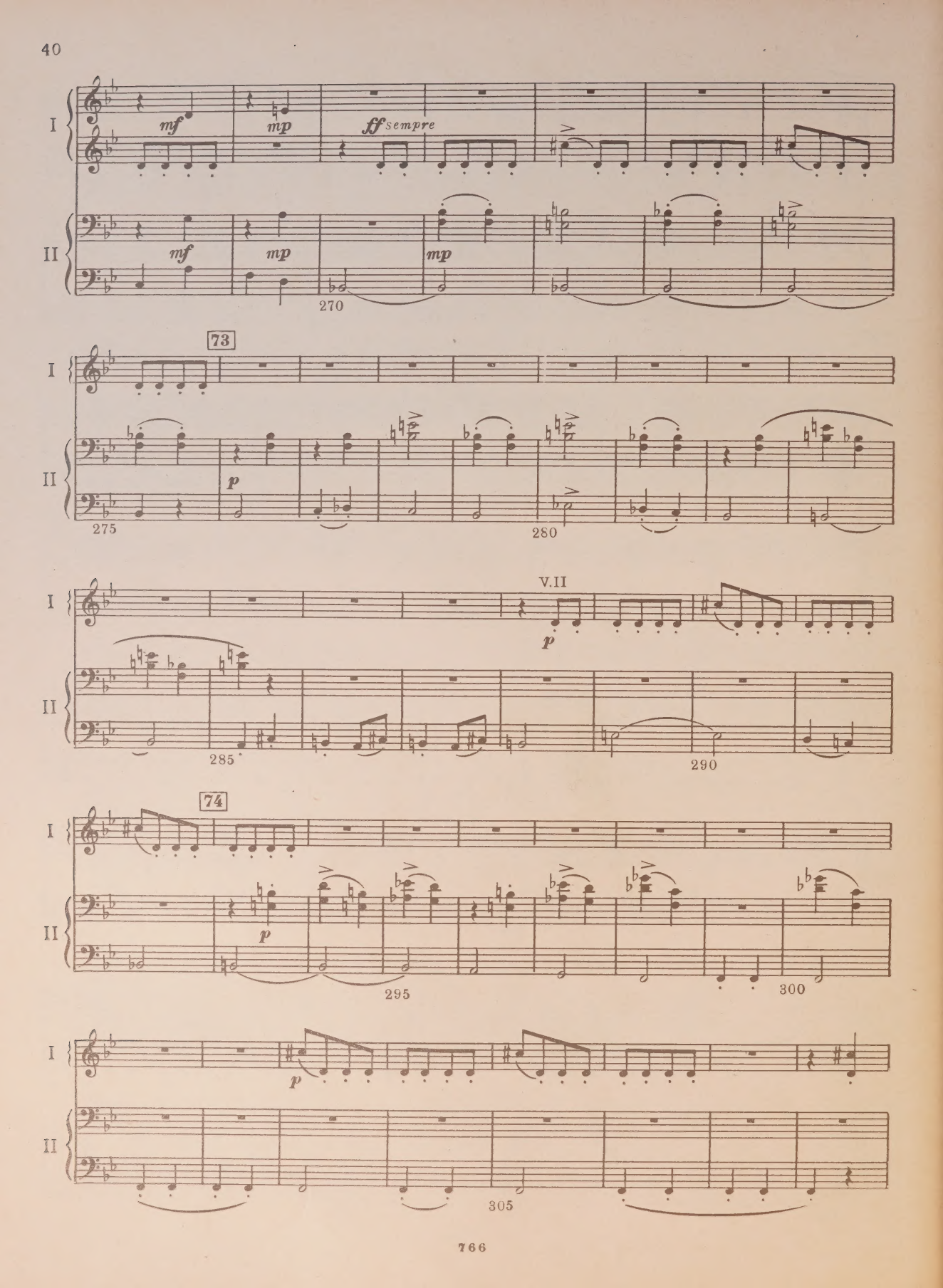
mf

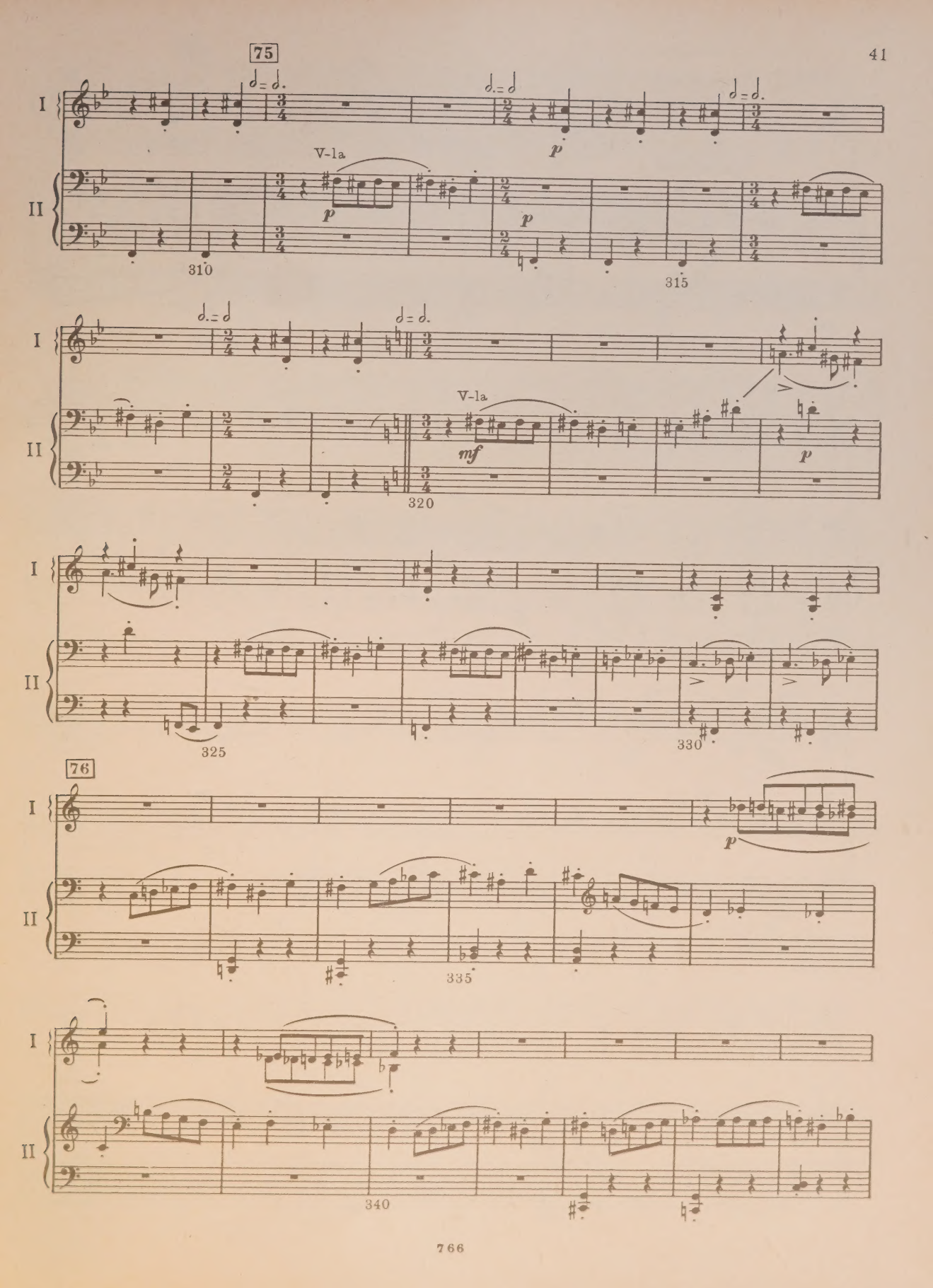
155

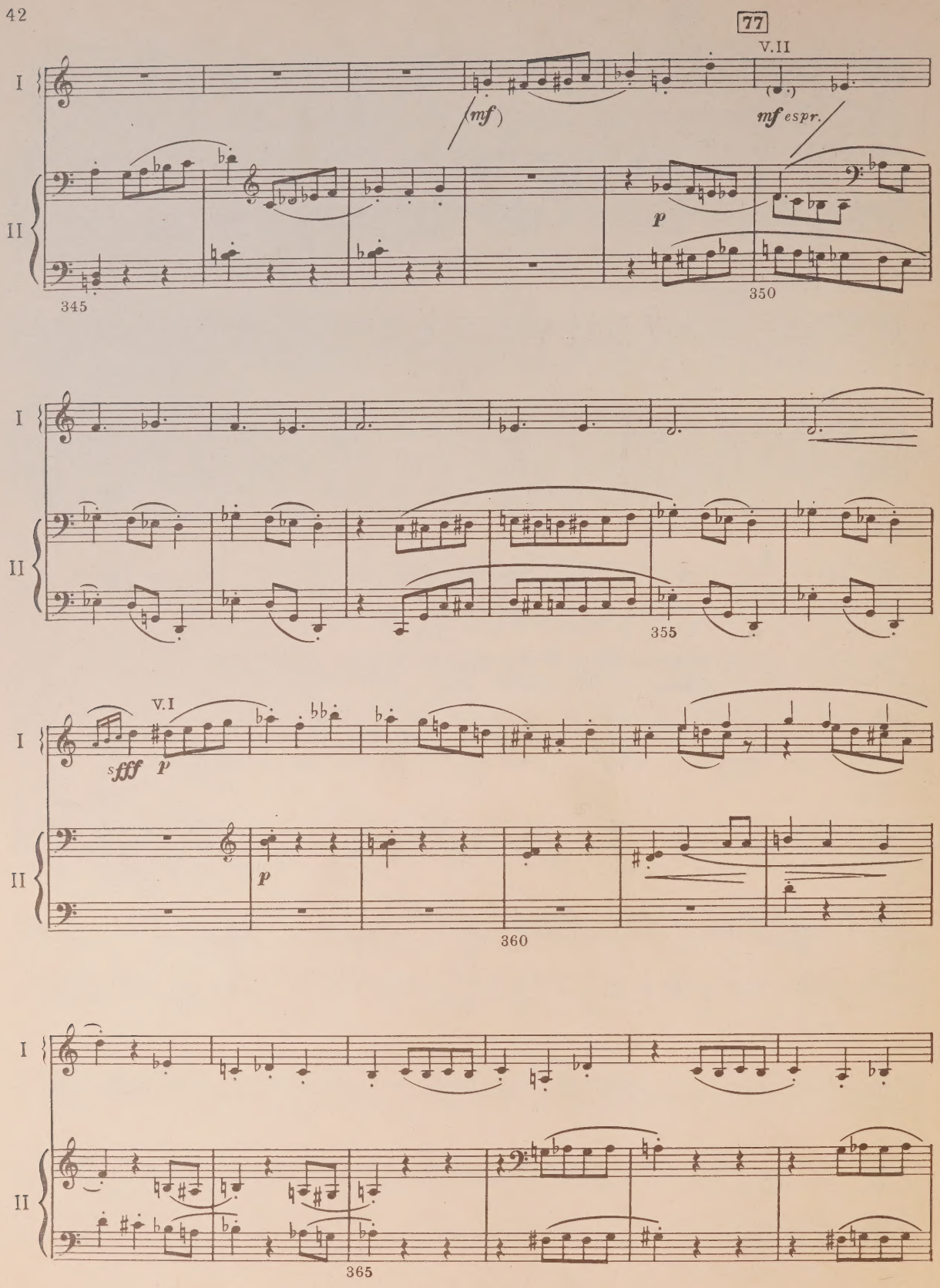

I
II
160
165
170
175
V.II
ff
sfff
70
V.I
f
180
185
190
195
200

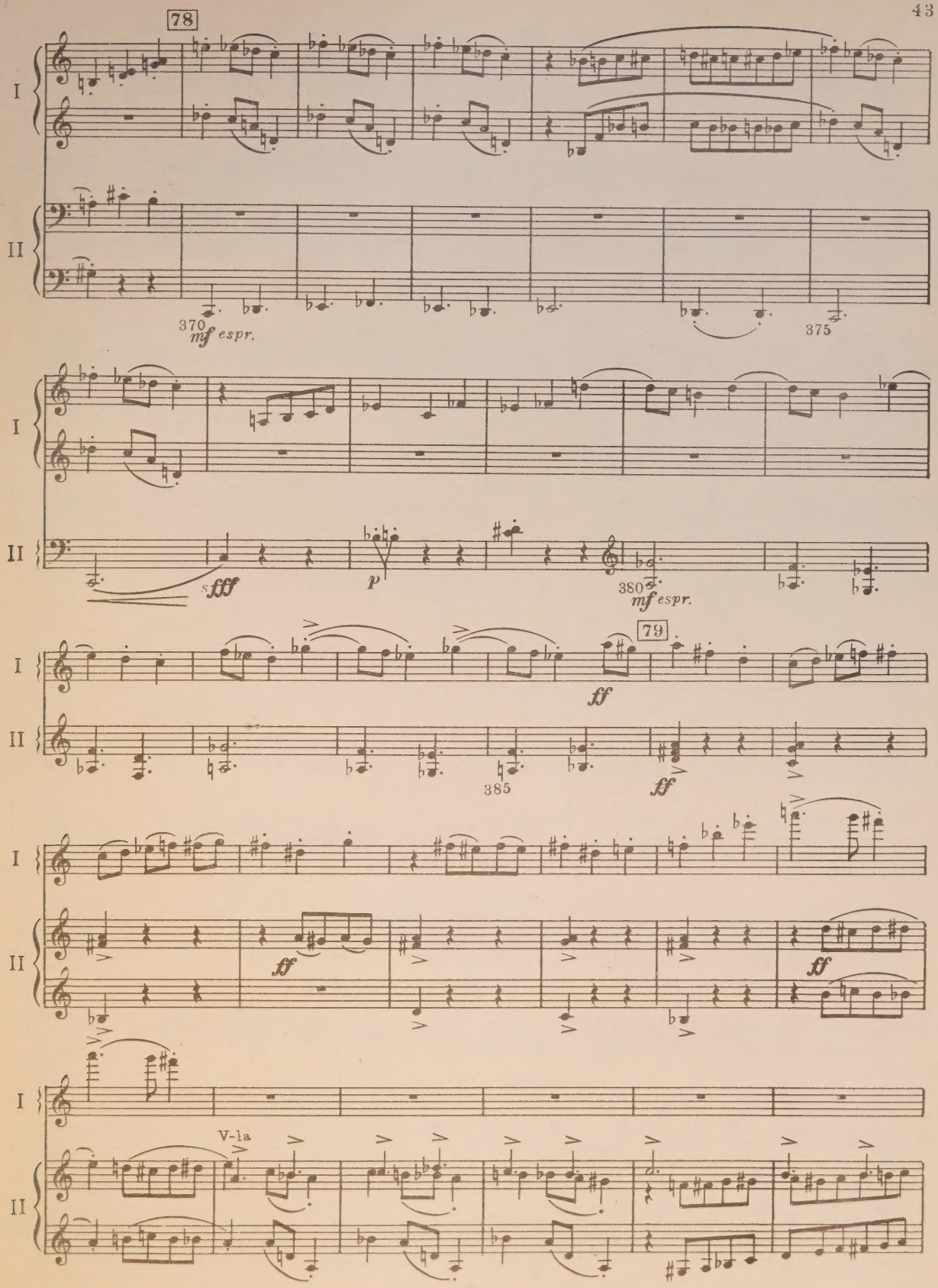

I
II
V.II
sfff
ff
205
210
71
Vc.
ff espr.
V.II ff
215
220
mf
225
230
235

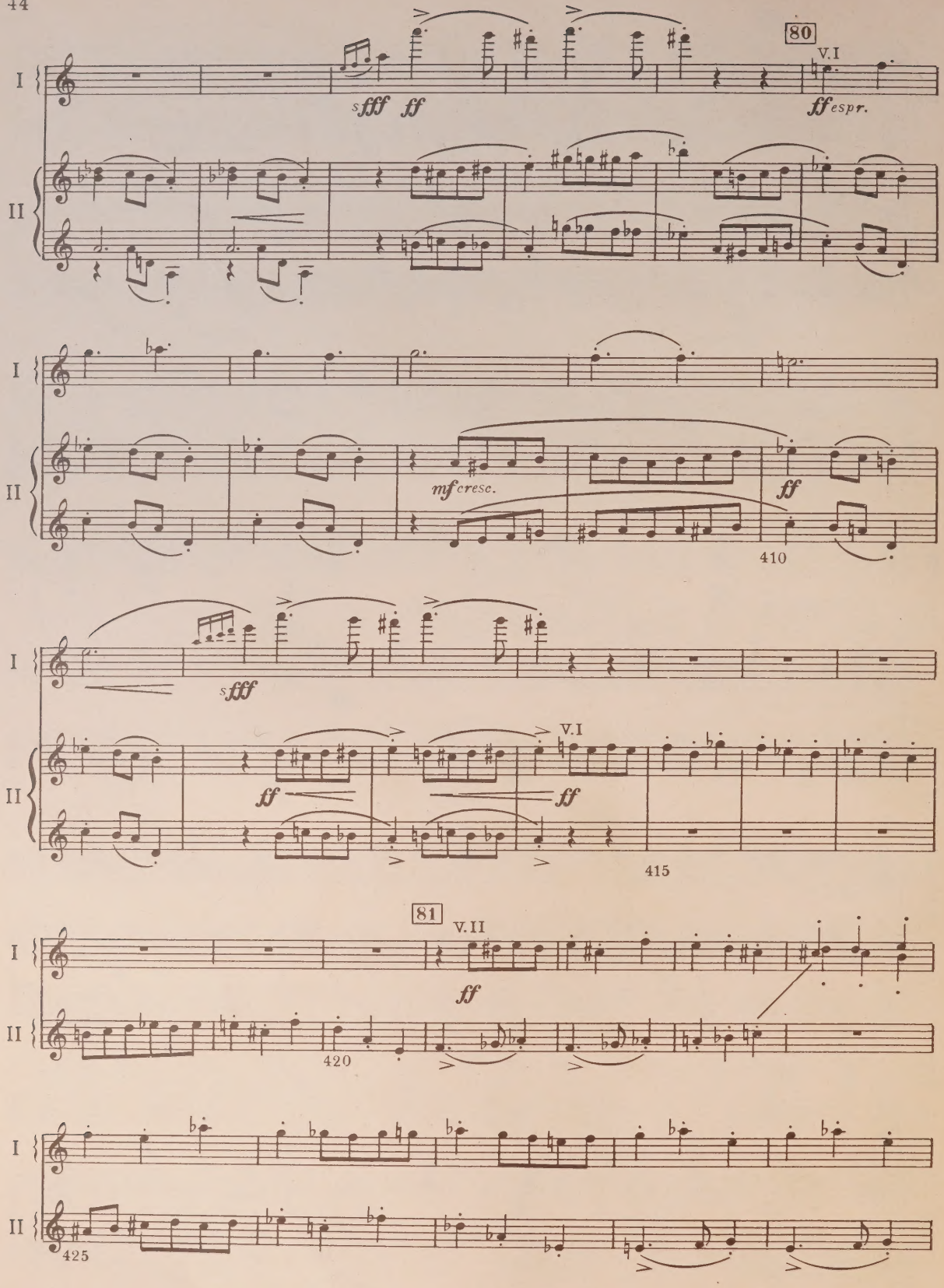

72
I
II
240
245
250
255
260
265
V.II
Vc.
dim.

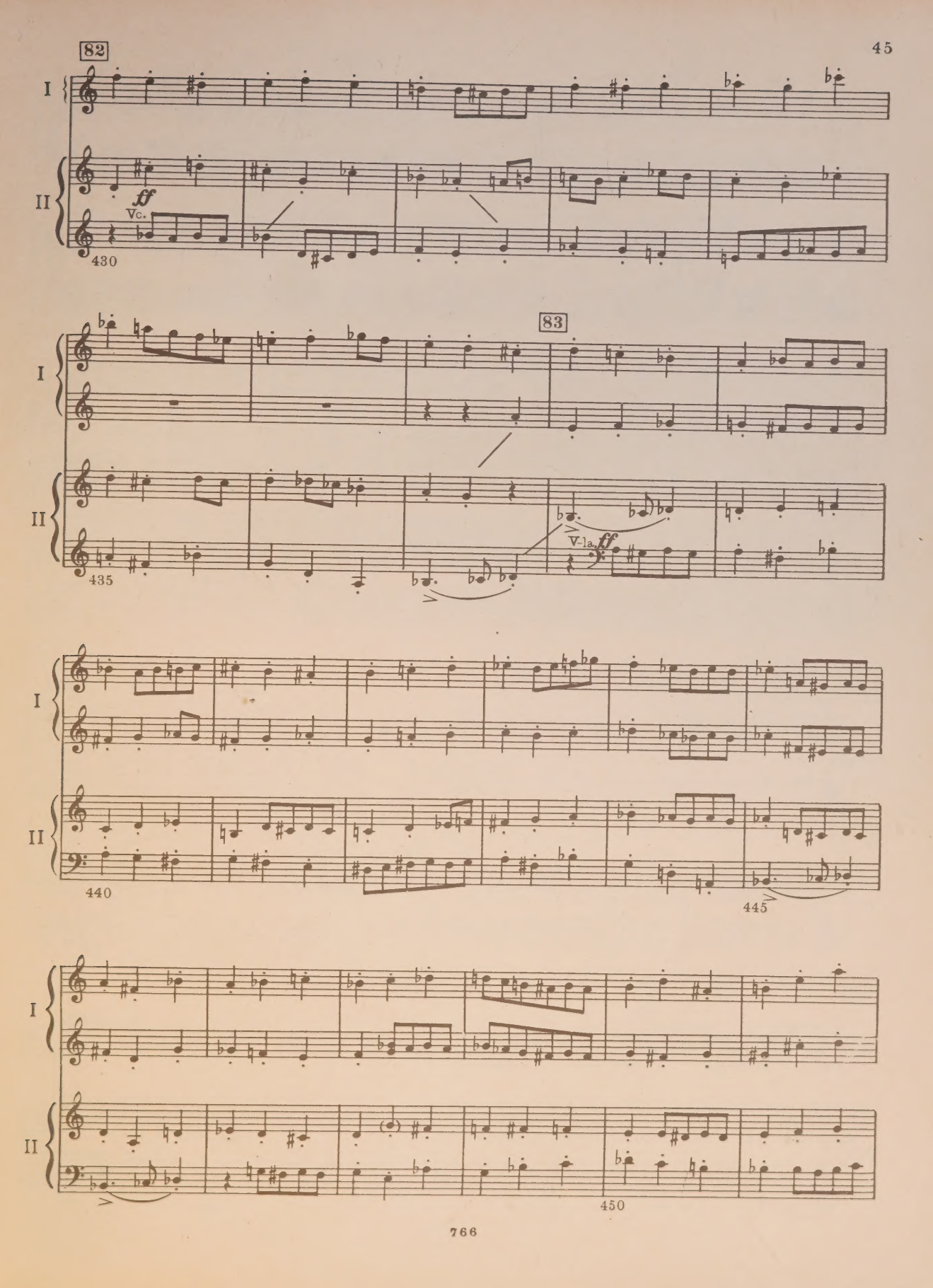

I
II
mf
mp
ff sempre
mp
270
73
p
275
280
V.II
p
285
290
74
p
295
300
p
305

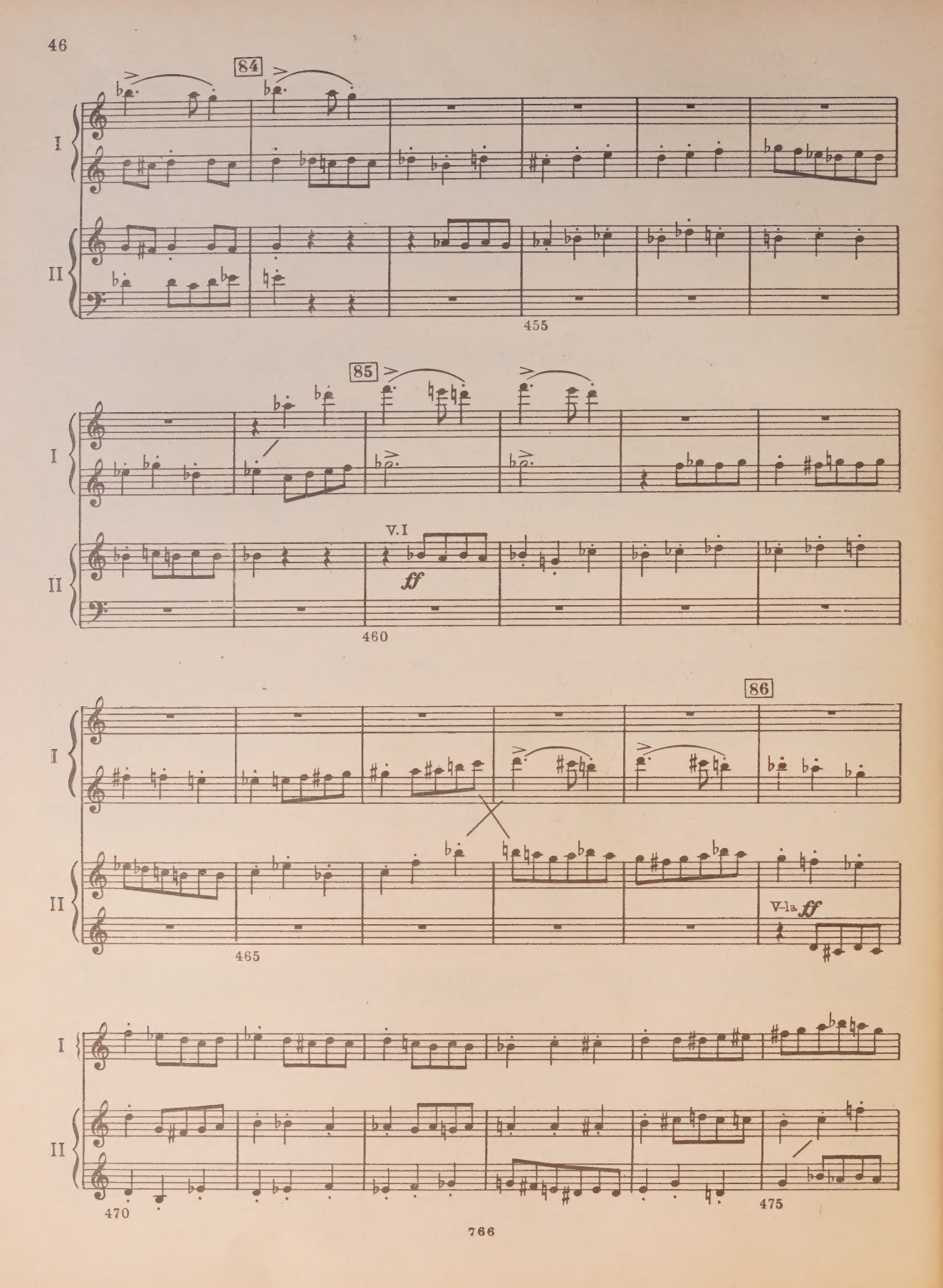

75
I
II
V-la
p
310
315
V-la
mf
320
325
330
76
335
340

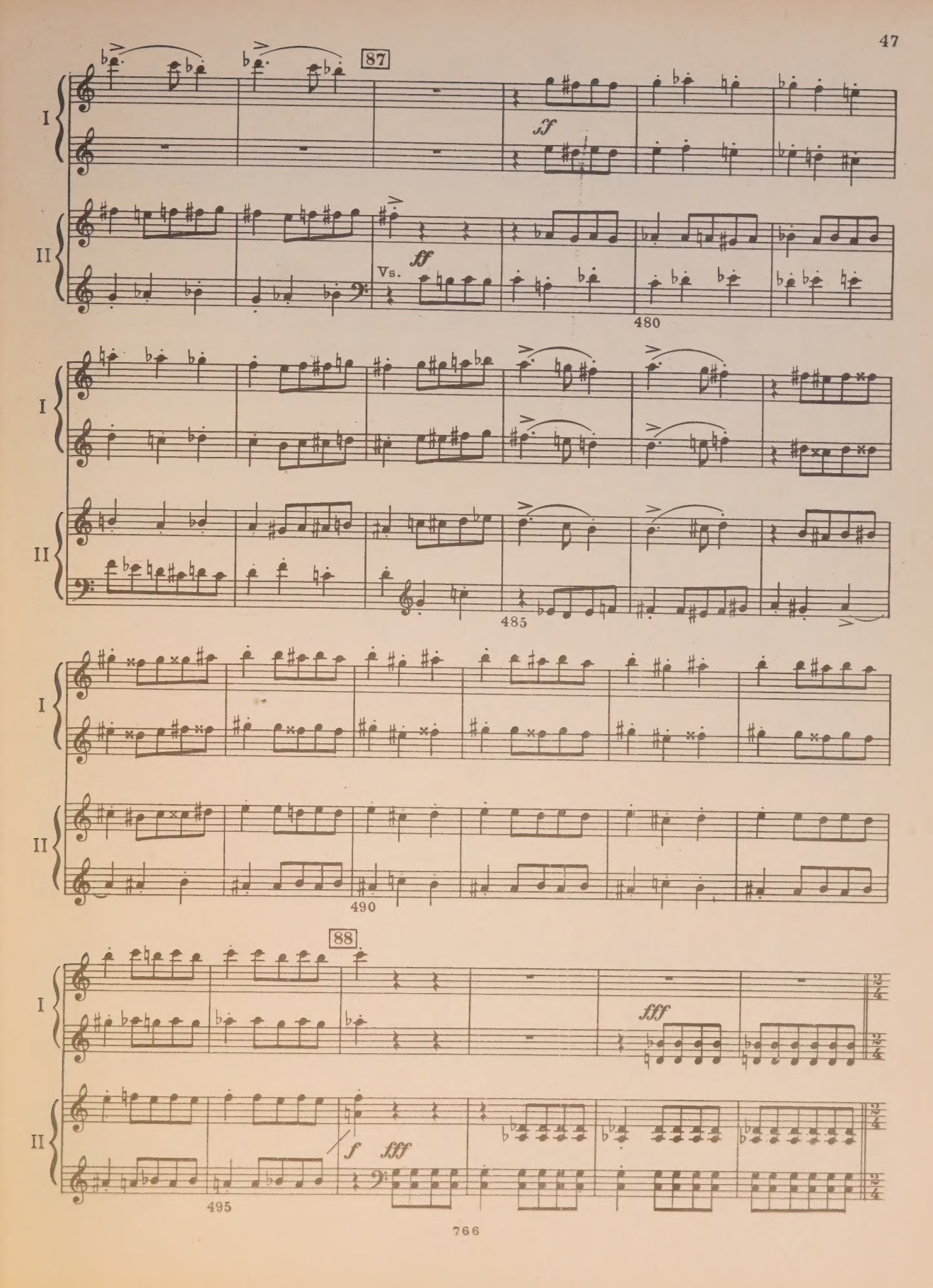

77
V.II
I
II
(mf)
mf espr.
p
345
350
355
V.I
sfff
p
360
365

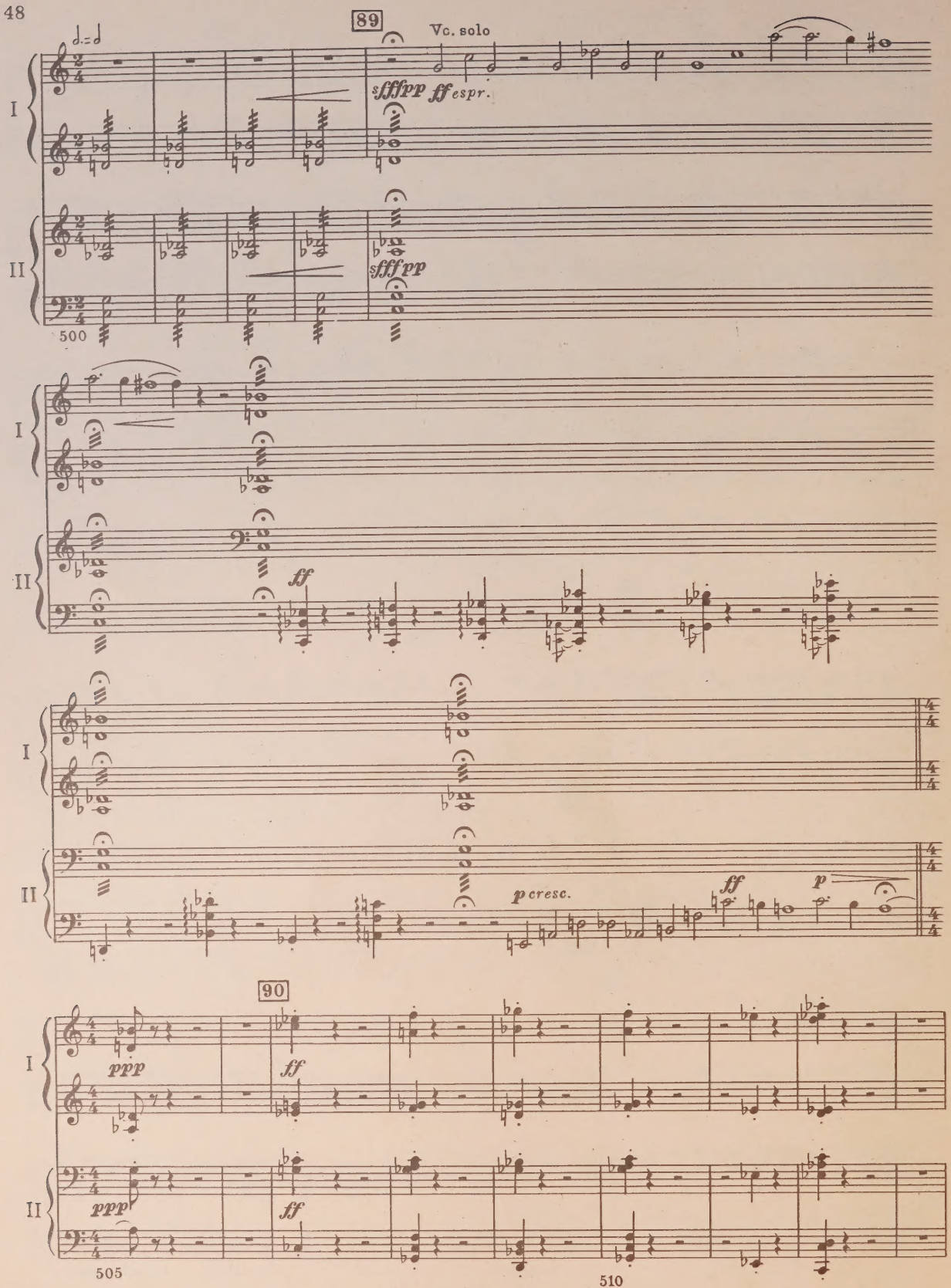

78
I
II
370
mf espr.
375
sfff
p
380
mf espr.
79
ff
385
ff
ff
ff
V-la

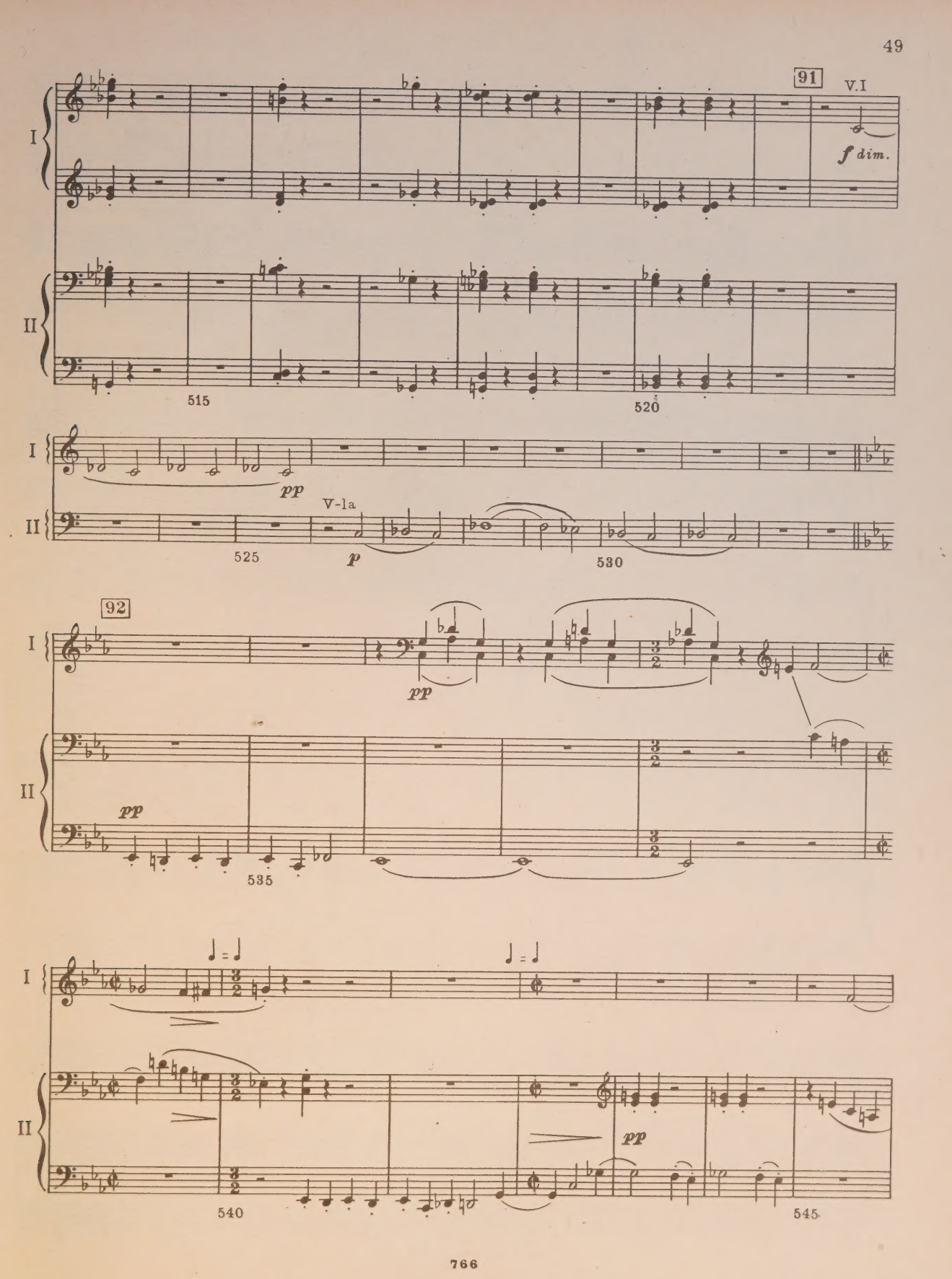

80
V.I
I
II
sfff ff
ff espr.
mf cresc.
ff
410
sfff
ff
ff
V.I
415
81
V.II
ff
420
425

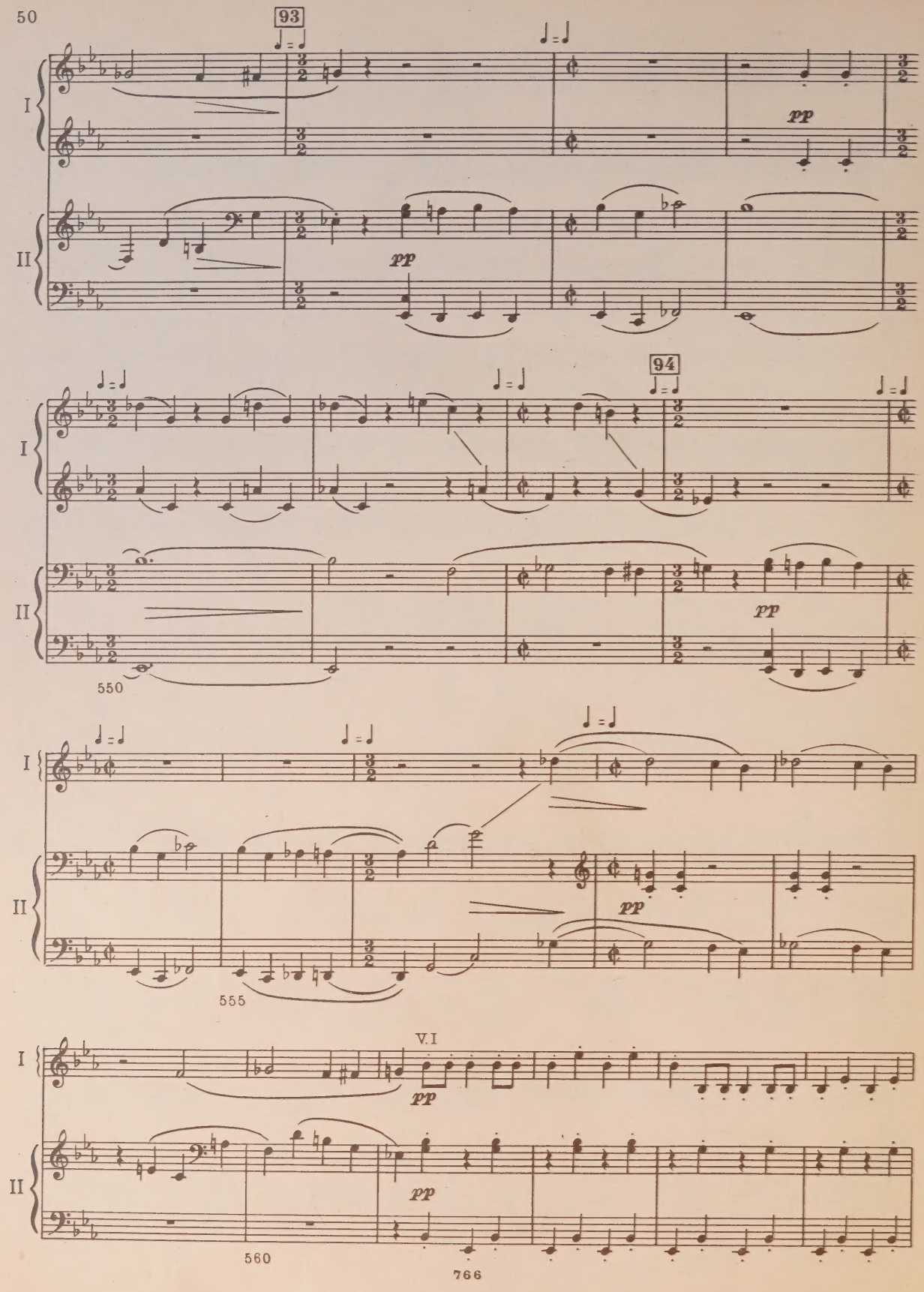

82
I
II
ff
Vc.
430
83
I
II
Vla.
ff
435
I
II
440
445
I
II
450

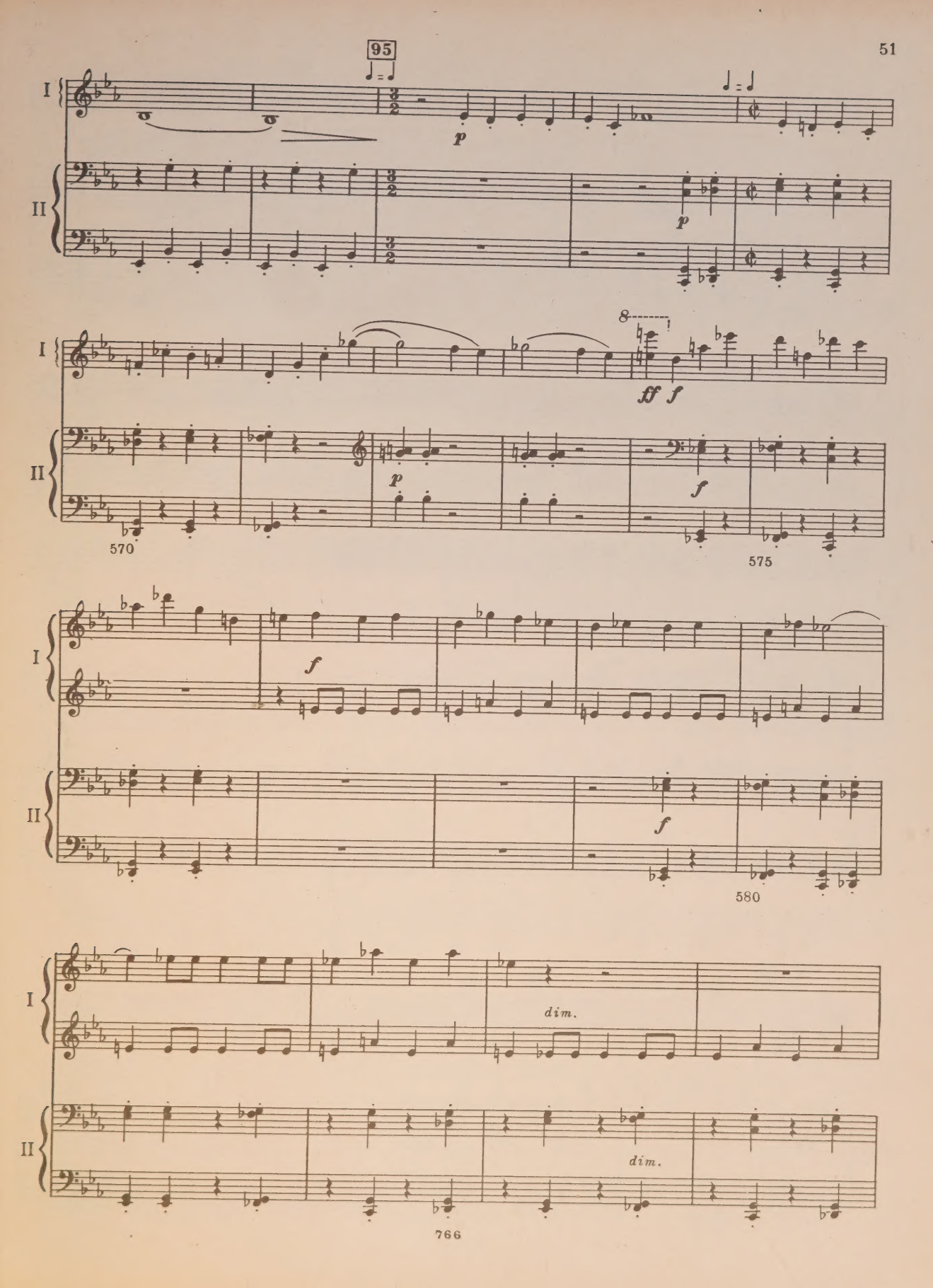

84
I
II
455
85
I
II
V.I
ff
460
86
I
II
V-la.
ff
465
I
II
470
475

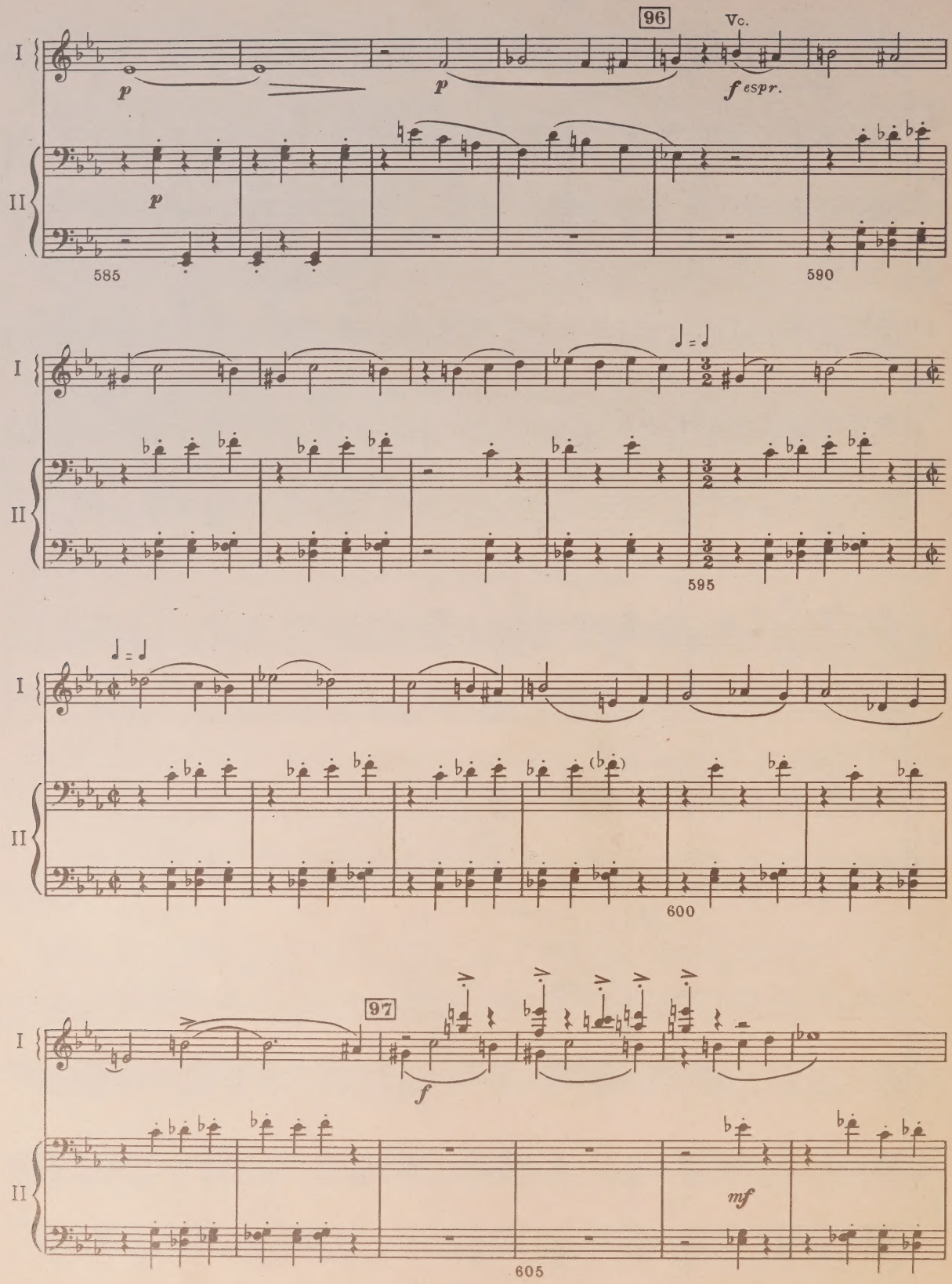

87
I
II
sf
ff
Vs.
480
485
490
88
fff
f
495

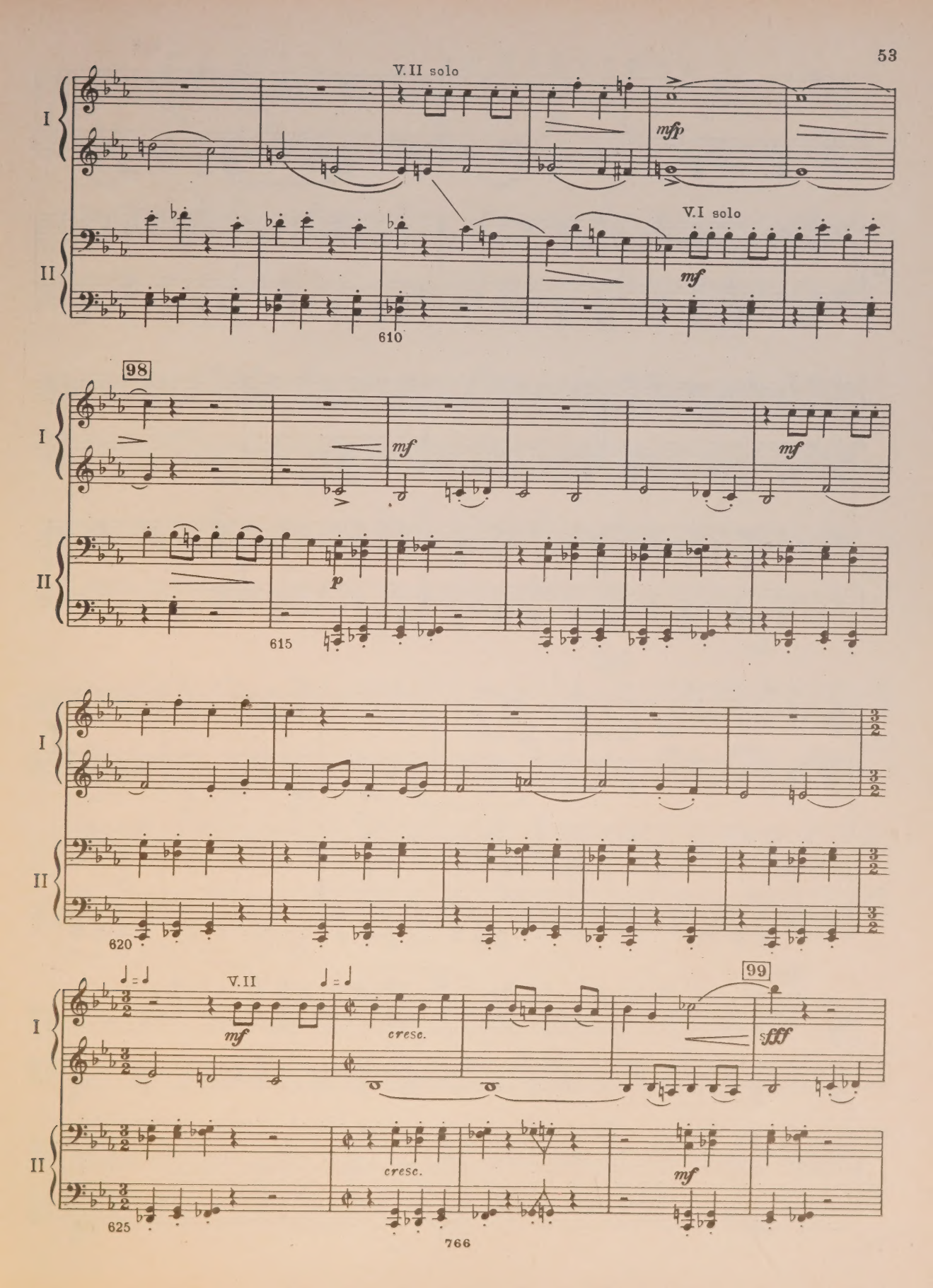

89
Vc. solo
sfffpp ff espr.
I
II
sfff pp
500
ff
p cresc.
ff
p
90
ppp
ff
ppp
ff
505
510

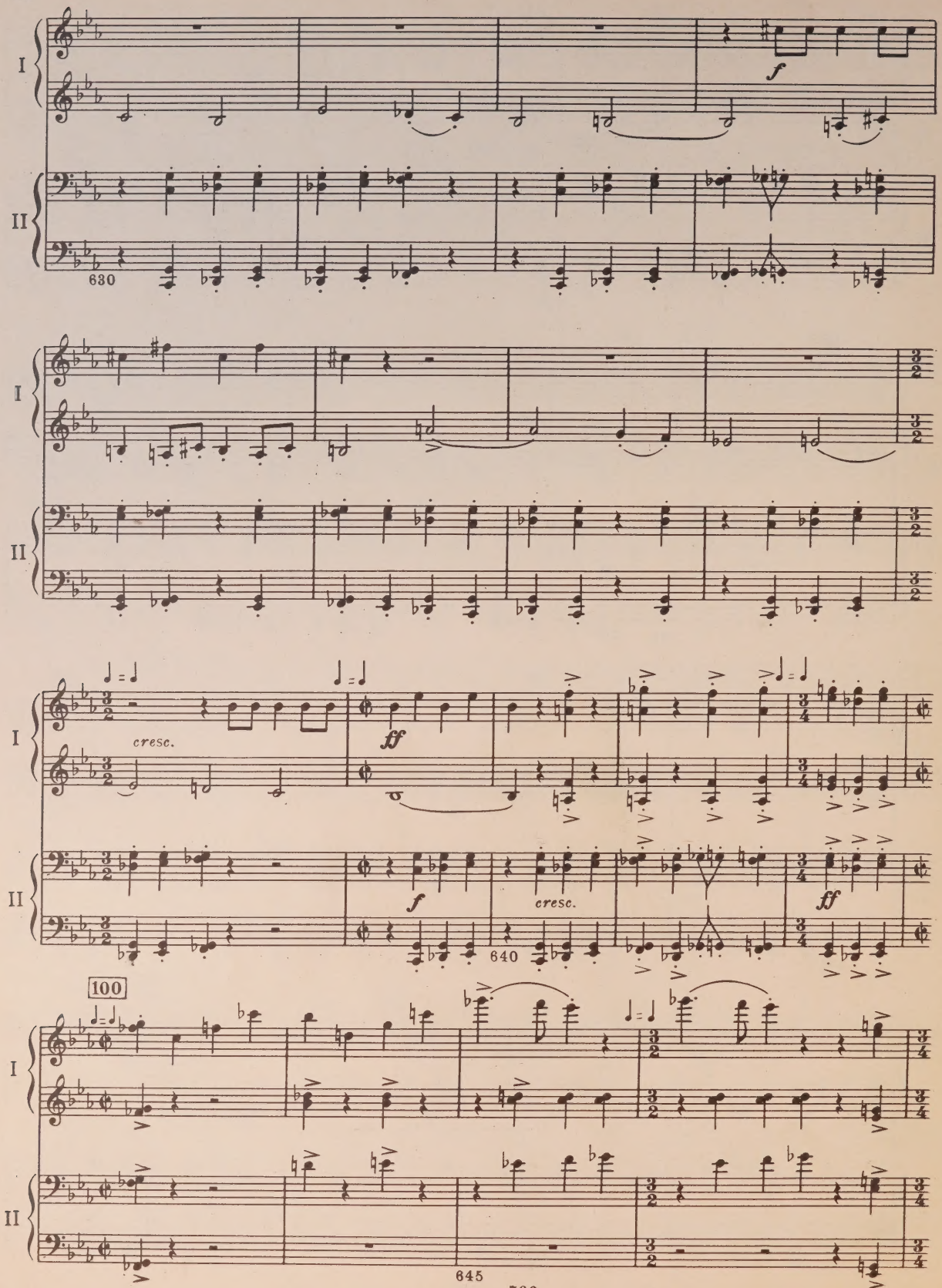

91
V.I
f dim.
I
II
515
520
pp
V-la
p
525
530
92
pp
535
540
545

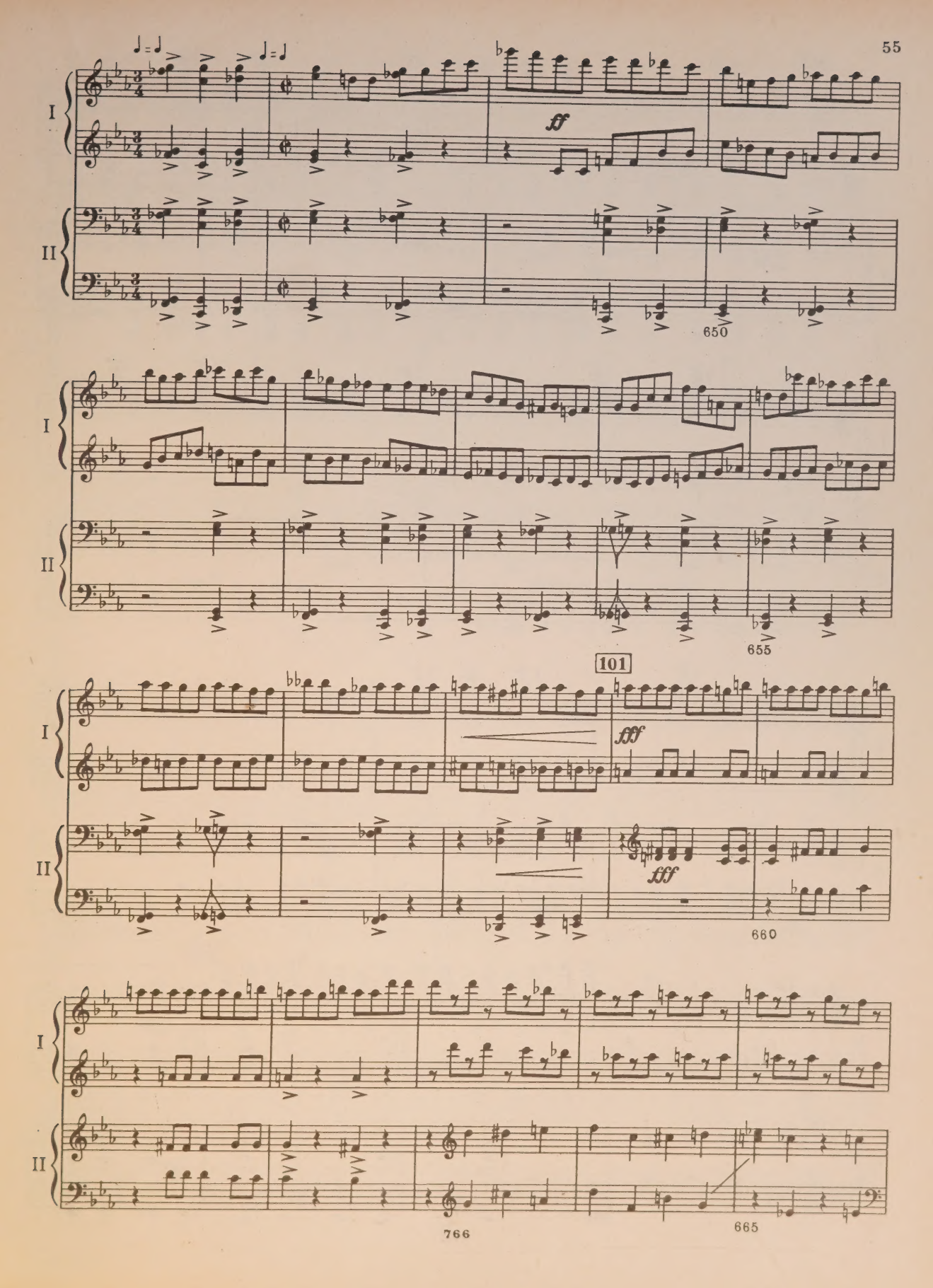

93
94
I
II
pp
550
555
560
V.I

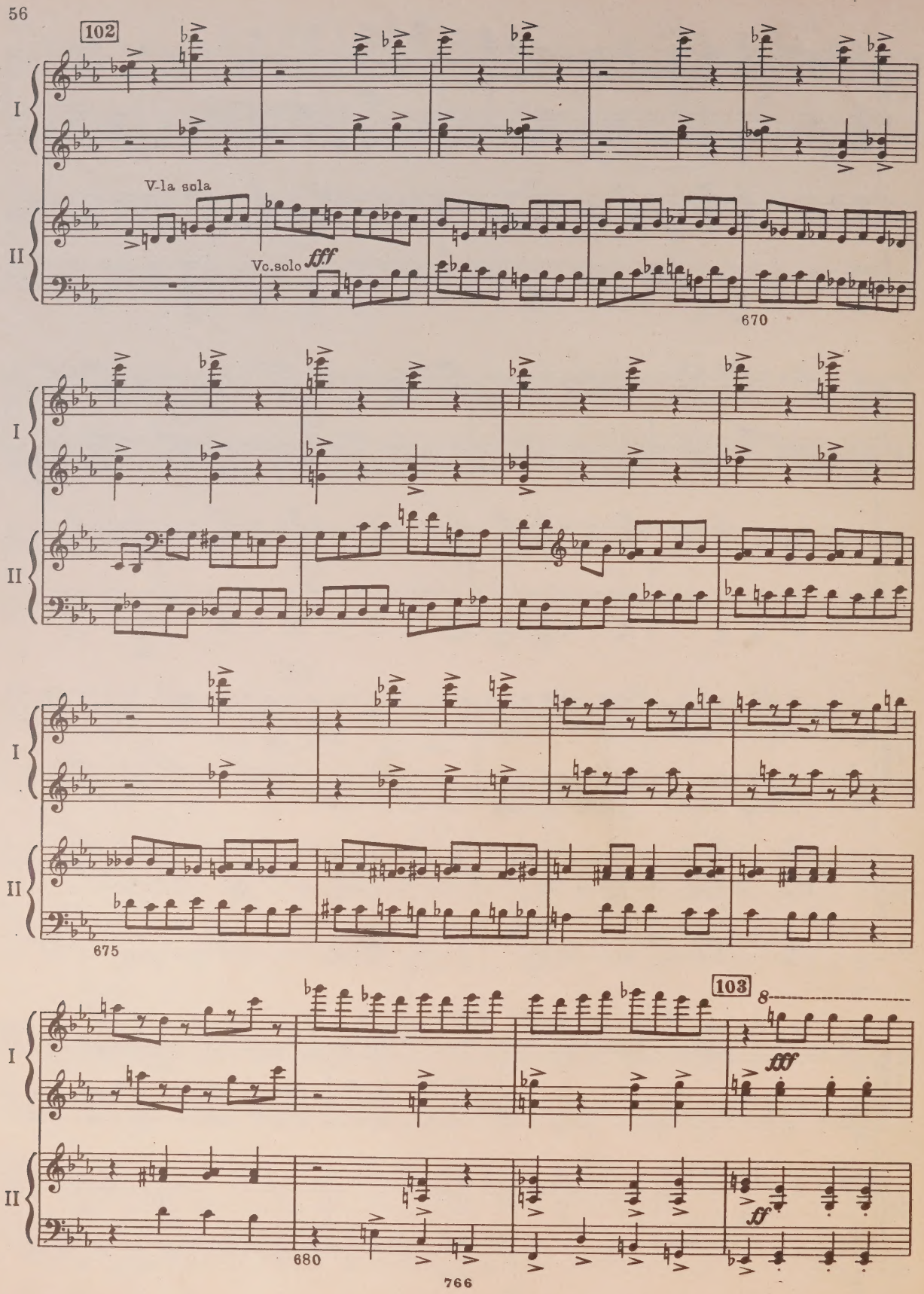

95
I
II
p
ff f
f
570
575
580
dim.
766

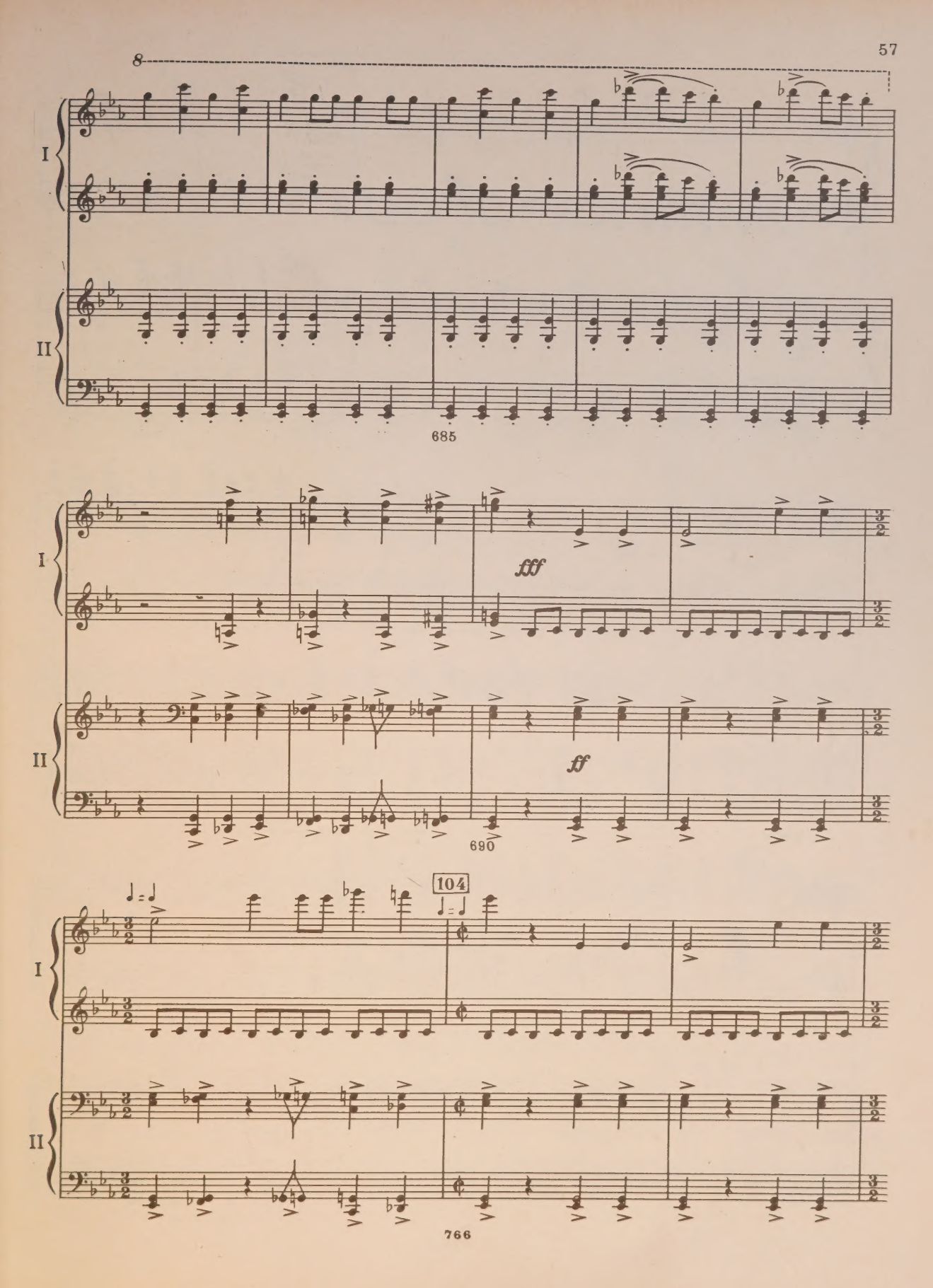

96
Vc.
p
p
f espr.
I
II
585
590
595
600
605
97
f
mf

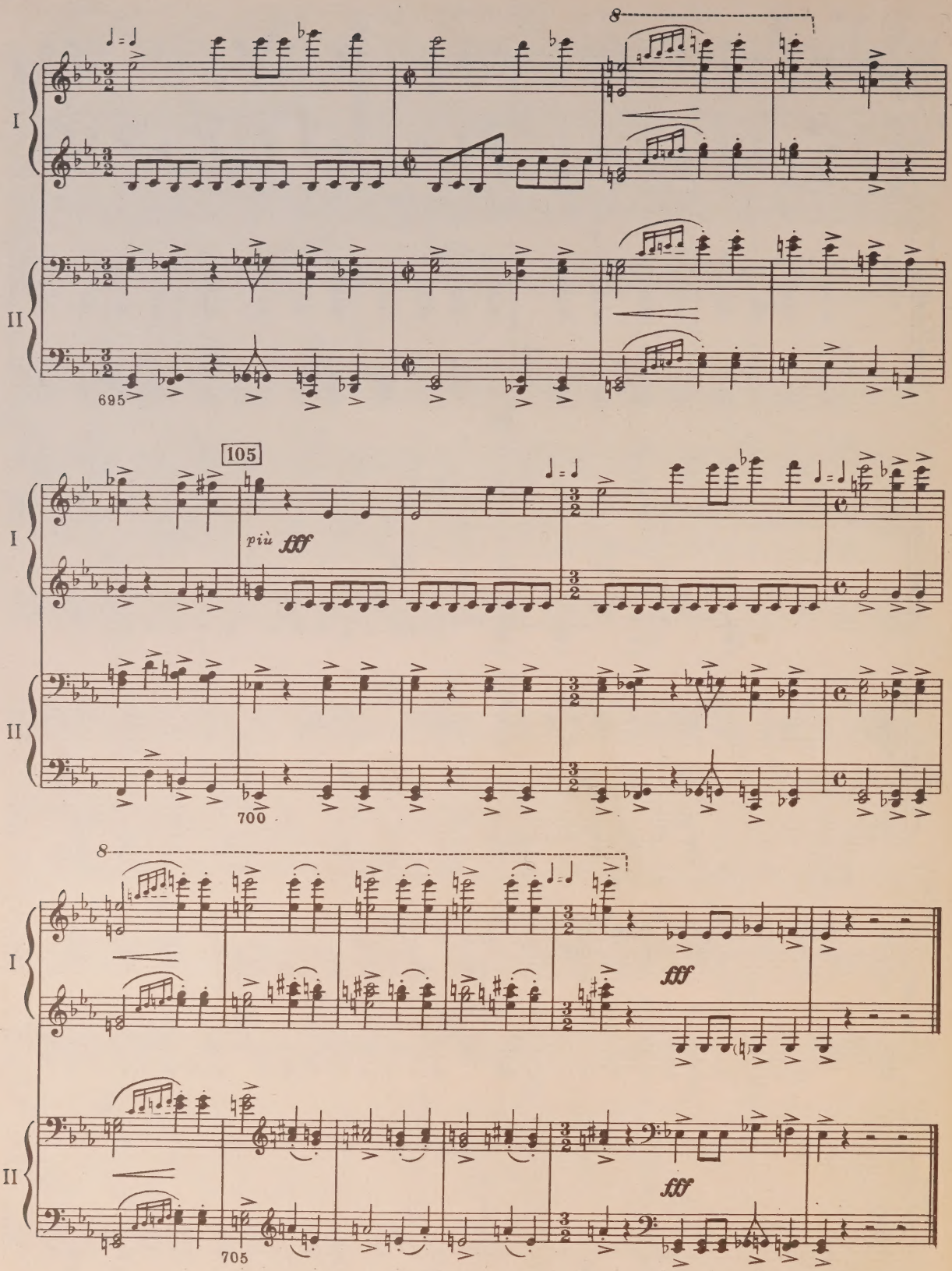

V.II solo
mfp
V.I solo
mf
610
98
mf
mf
p
615
620
V.II
mf
cresc.
99
sfff
cresc.
mf
625


I
II
f
630
cresc.
ff
640
100
645


I
II
ff
650
655
101
fff
660
766
665


102
I
II
V-la sola
Vc.solo
fff
670
675
680
103
8
fff
ff

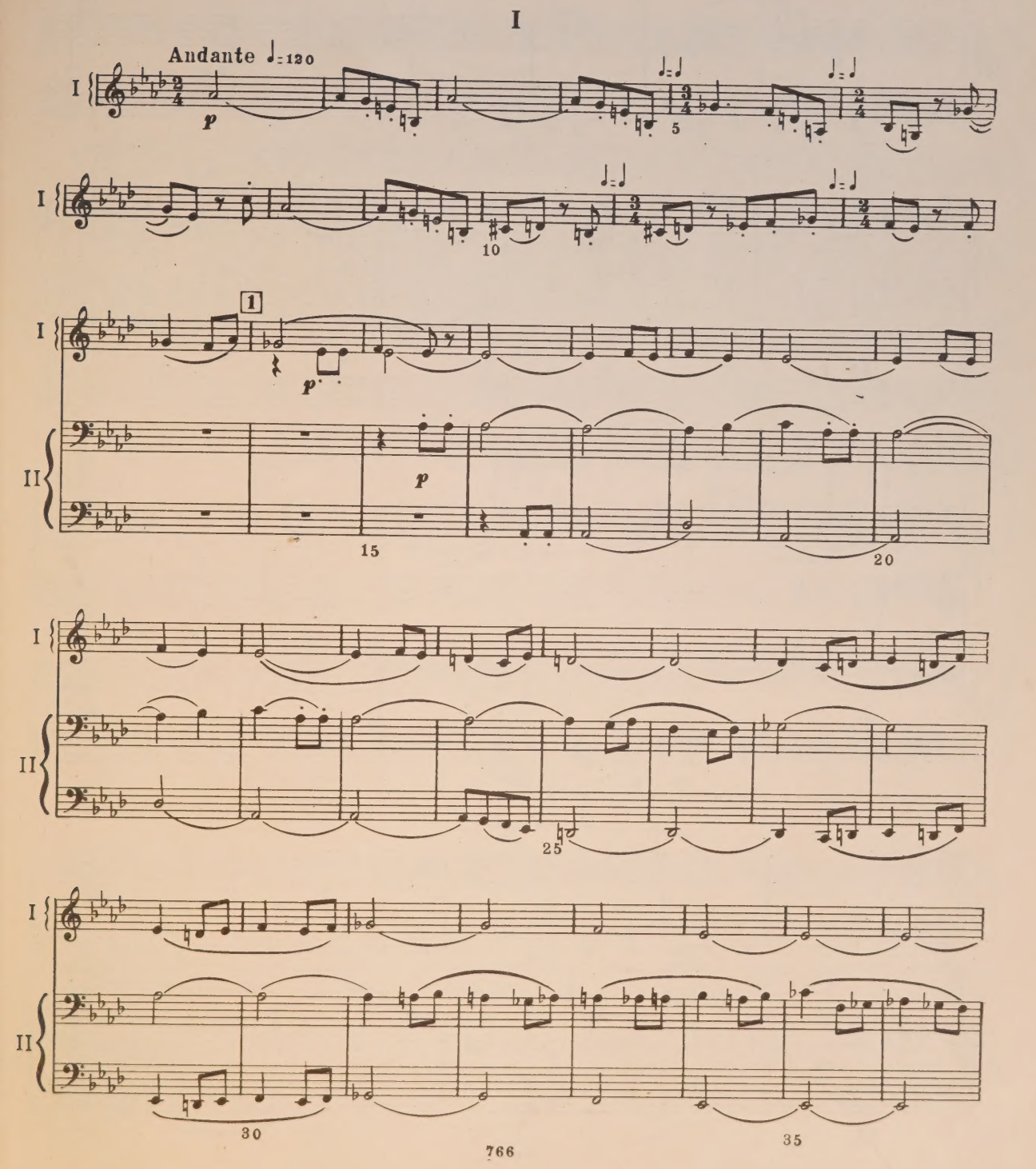

8
I
II
685
fff
ff
690
104
766

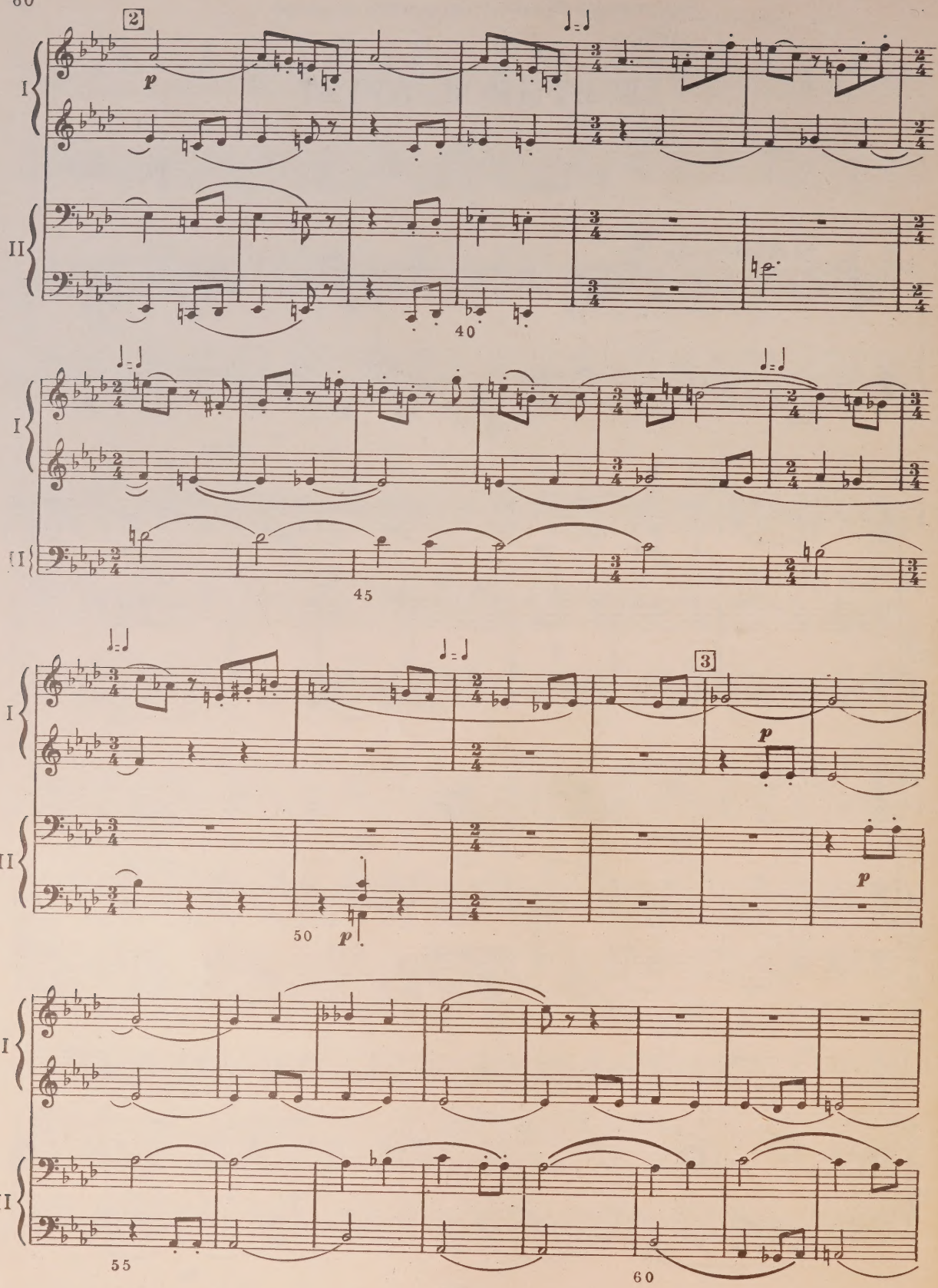

I
II
8
695
105
più fff
700
fff
705

ДЕСЯТЫЙ КВАРТЕТ

Соч. 118 (1964 г.)

I




2
p
I
II
40
45
3
p
50
55
60

I

II

65

4

70

p

Vc. solo

75

80

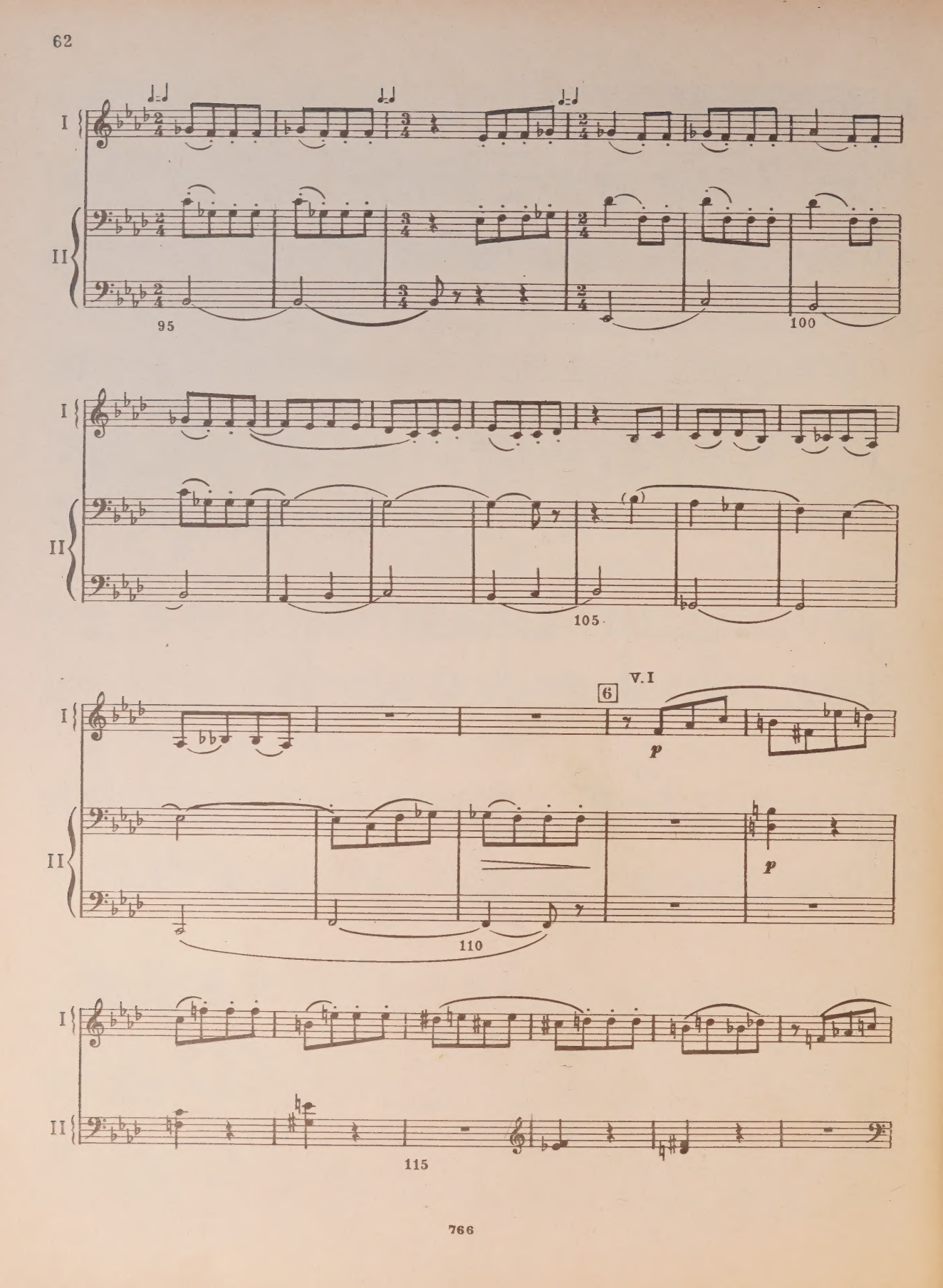
85

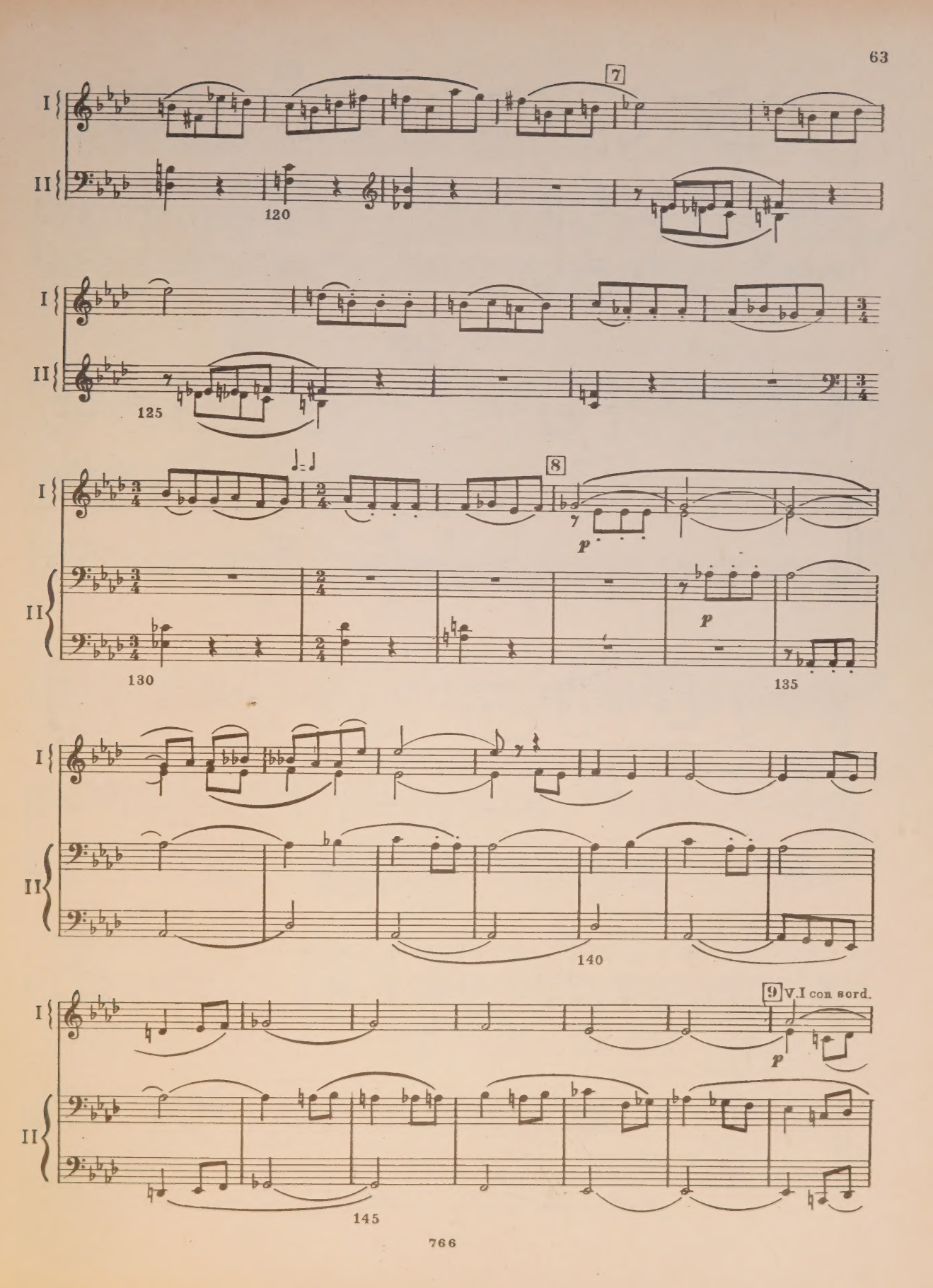
5

V. II

p

90


I
II
95
100
105
V. I
6
p
p
110
115


I
II
7
120
125
8
p
130
135
140
9
V.I con sord.
145

I

II

150

155

10

p

V. II (con sord.)

V-la (con sord.)

p

Vc. solo (con sord.)

160

165

170

11

ten. ten. ten.

I

II

Vla (sul ponticello)*)

p

ten. ten.

V. I-II (sul ponticello)

p

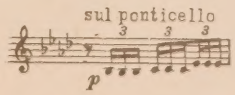
12 V. II

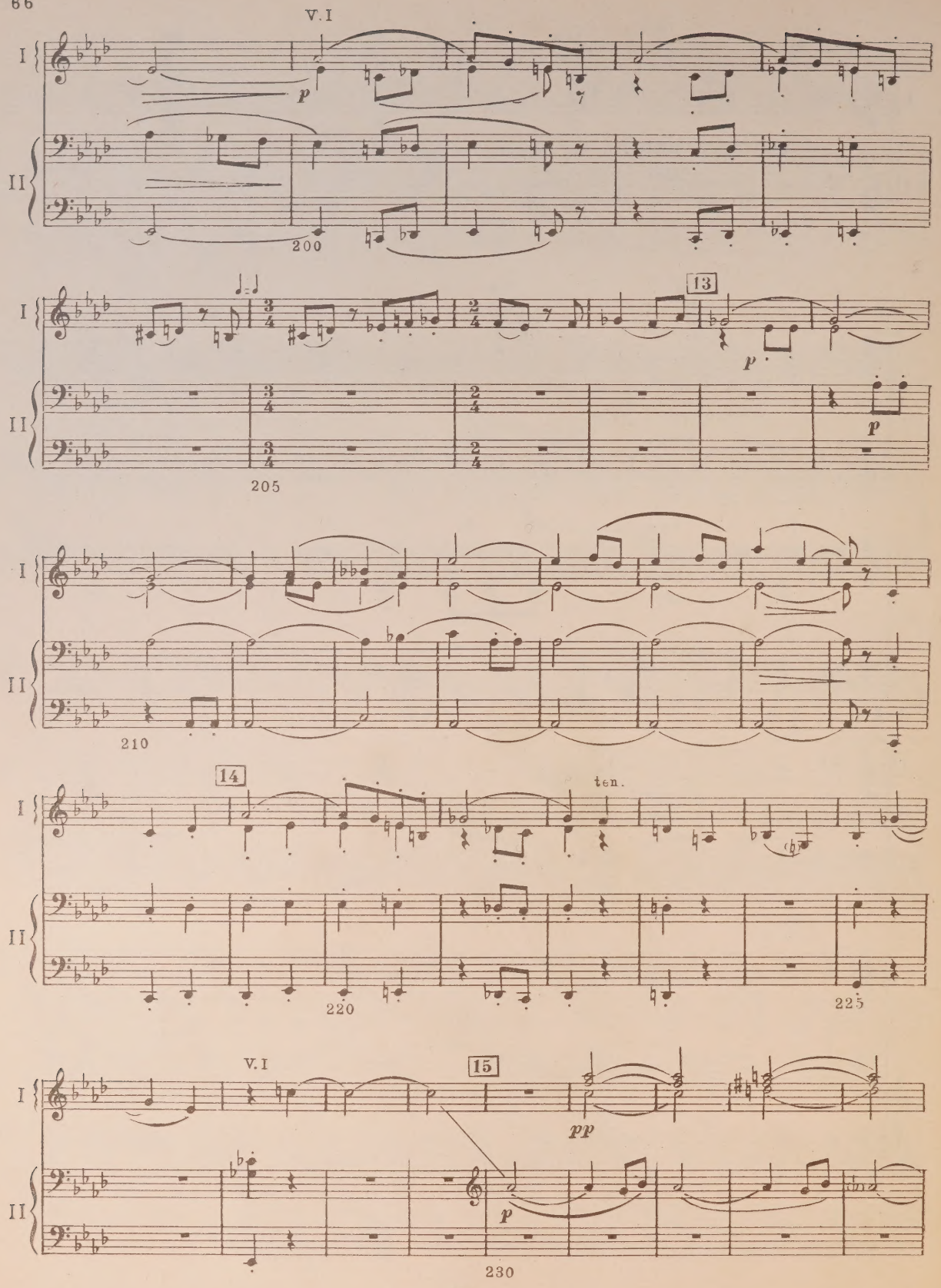
p

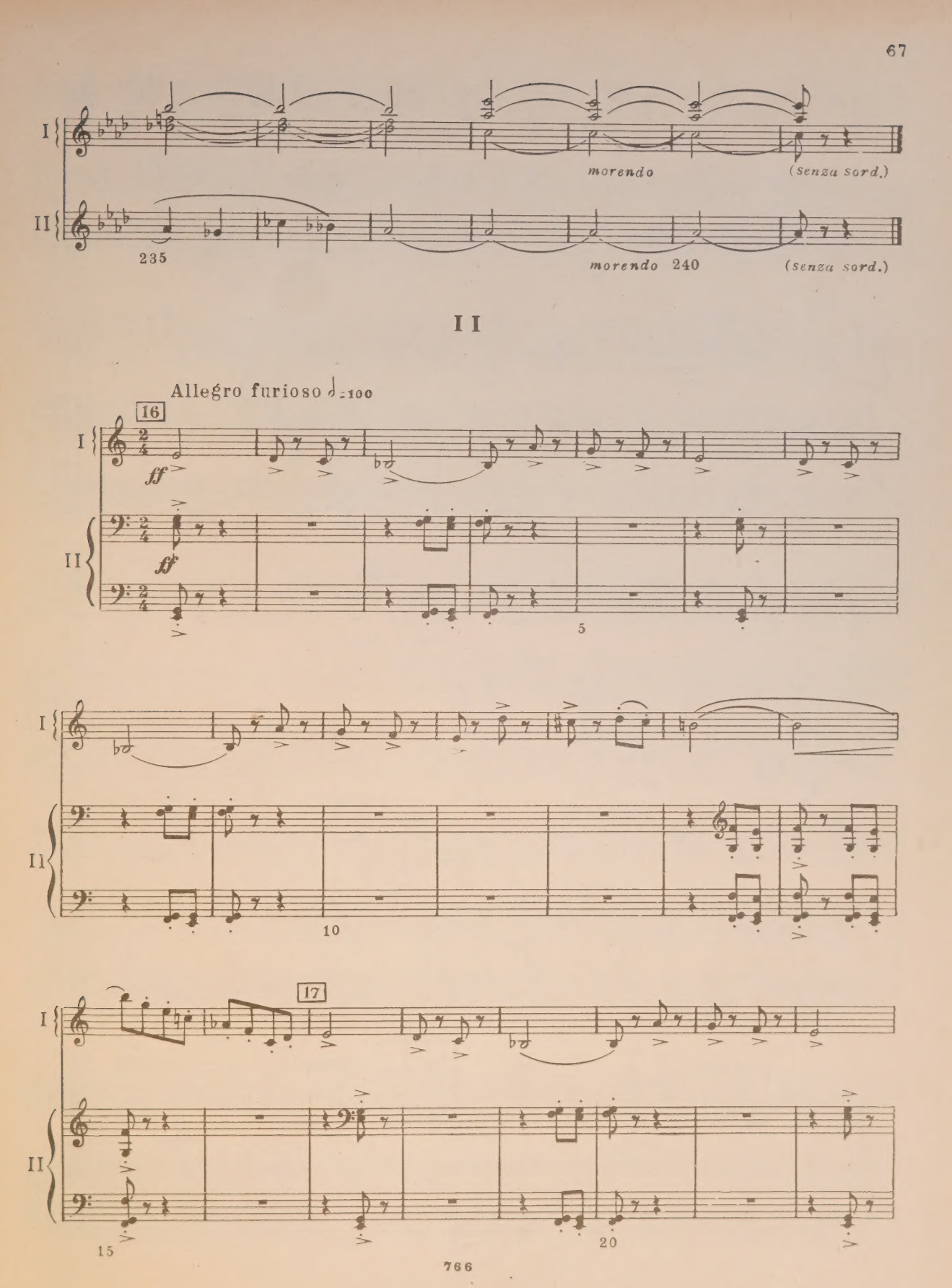
p

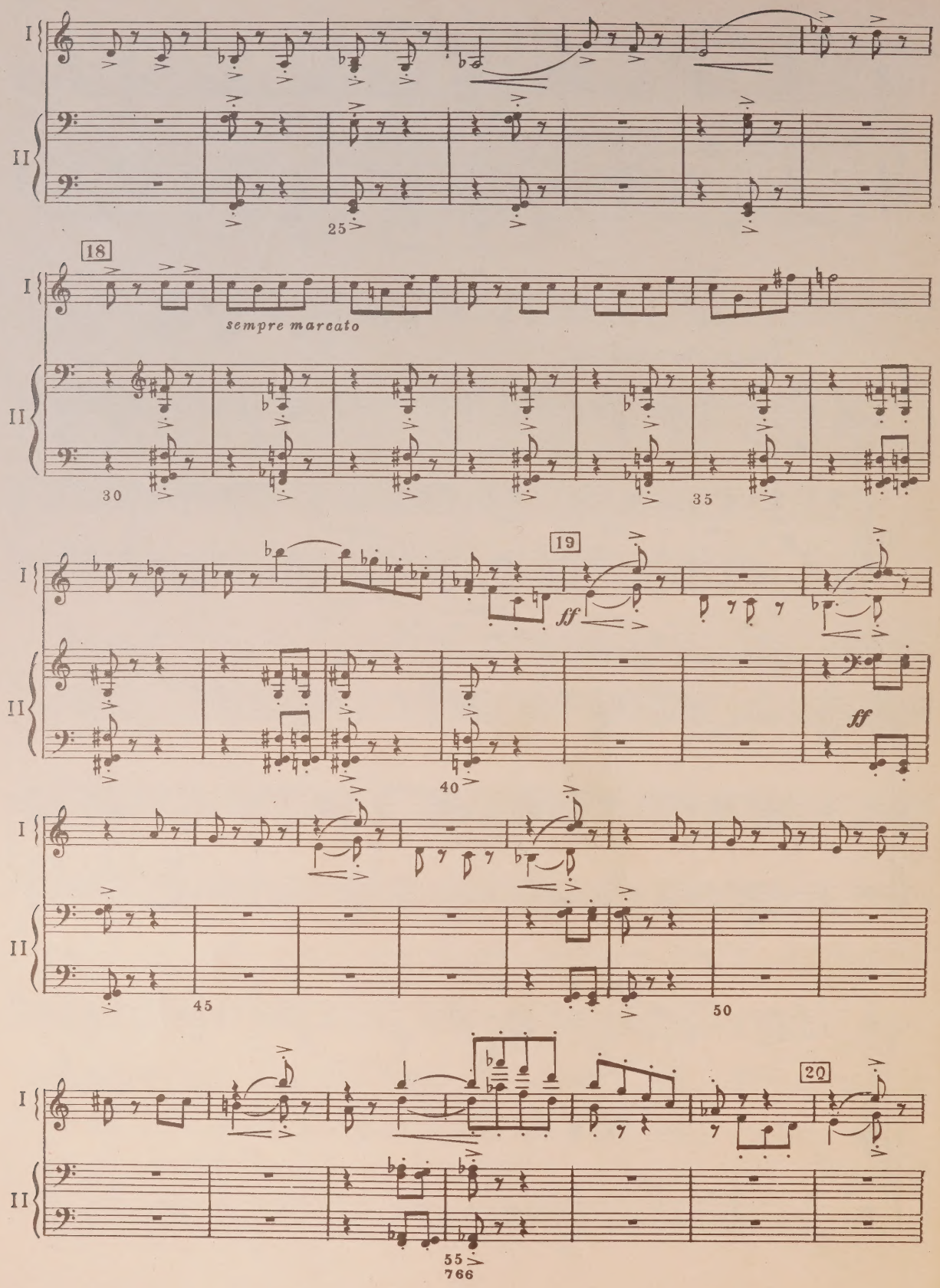
195

*) В партитуре партия альта изложена до 12 иным штрихом:




V. I
I
II
p
200
13
p
p
205
210
14
ten.
220
225
V. I
15
pp
p
230


I
II
morendo
(senza sord.)
235
morendo 240
(senza sord.)
II
Allegro furioso ♩=100
16
ff
ff
5
10
17
15
20


I
II
25
18
sempre marcato
30
35
19
ff
40
45
50
20
55

I

II

60

65

21

70

75

8

22

Vc.

ff espr.

ff espr.

80

85

90

23

I

II

100

I

II

Vc.

105

I

II

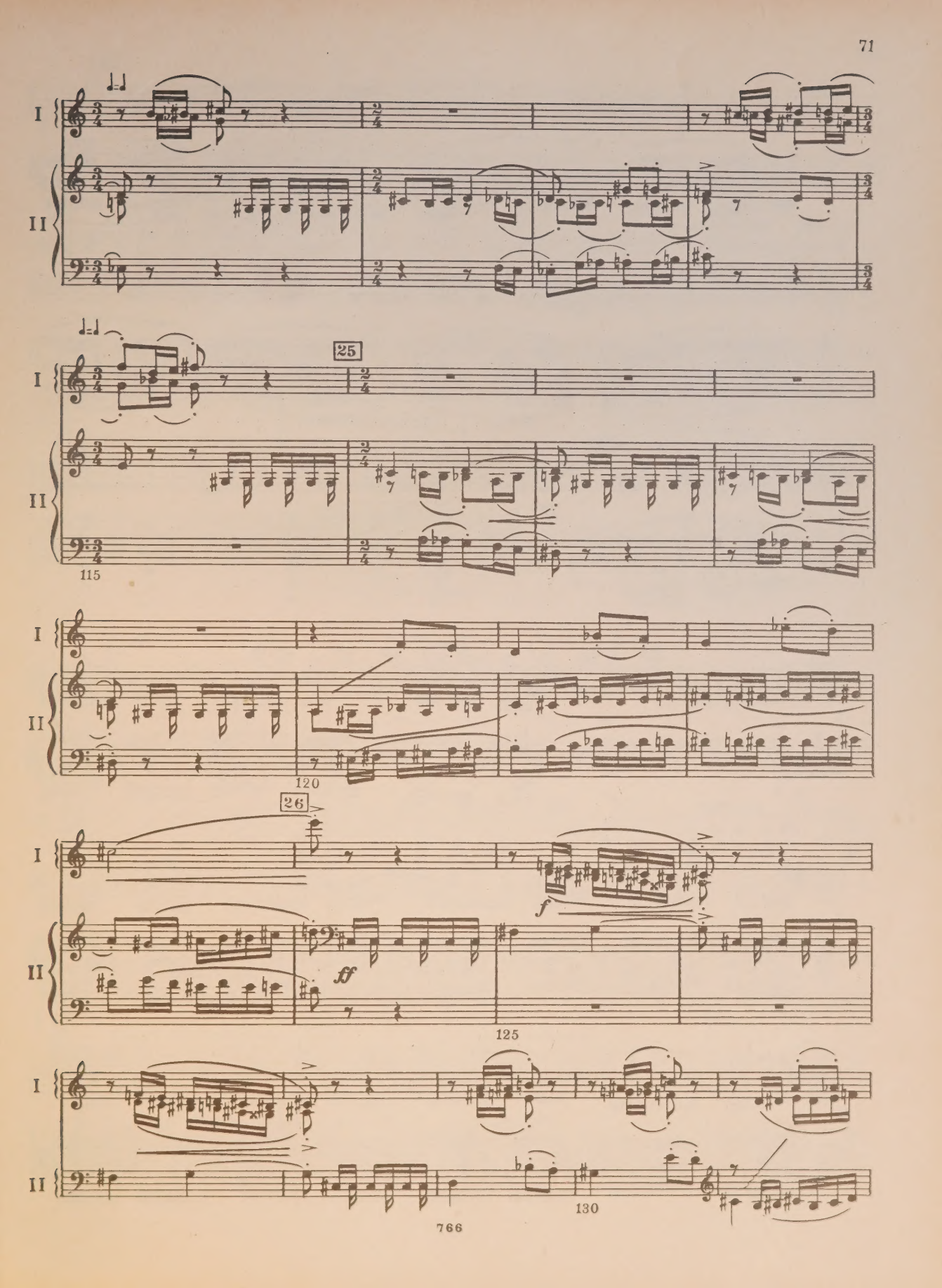
Vc.

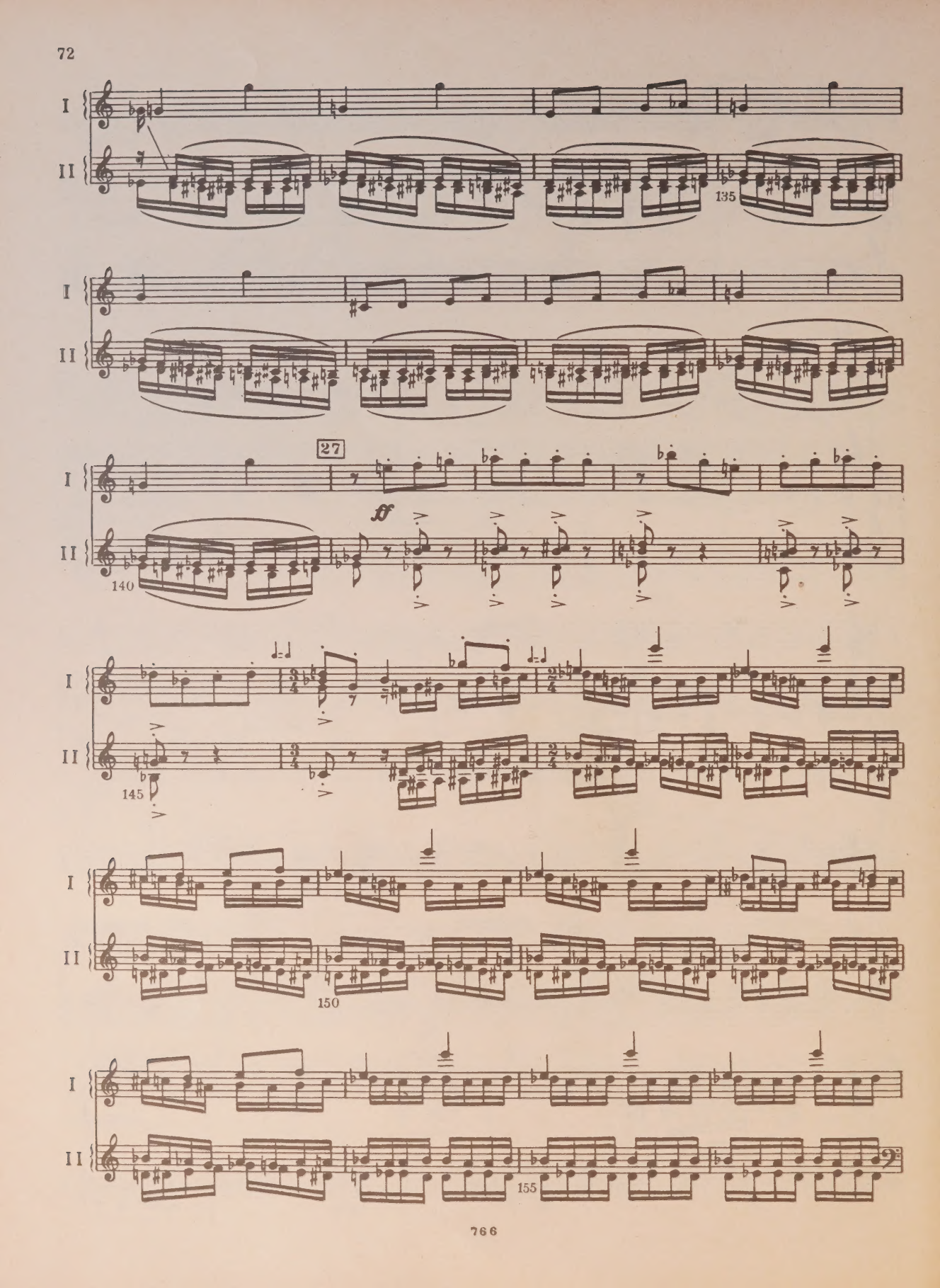
24

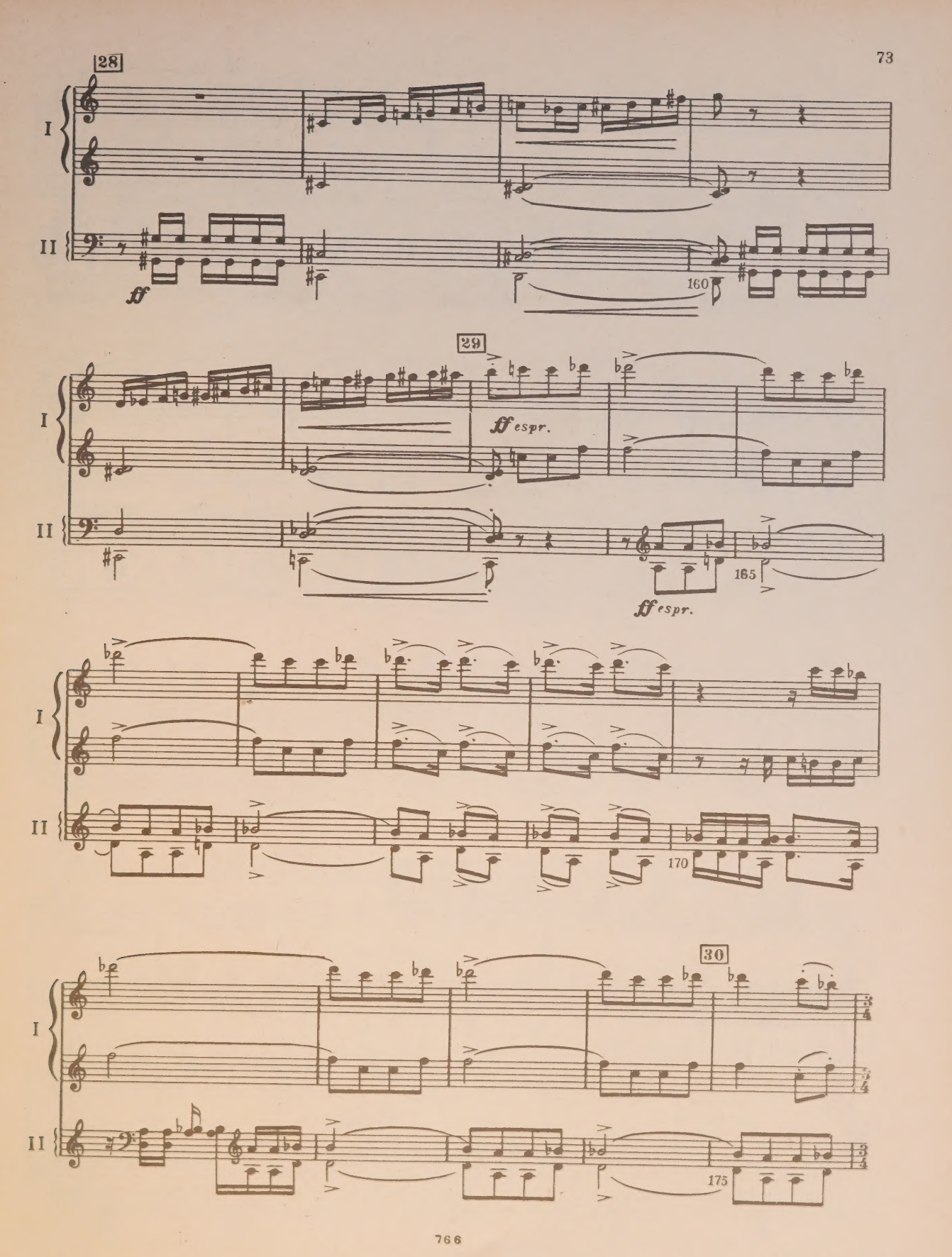
V.I

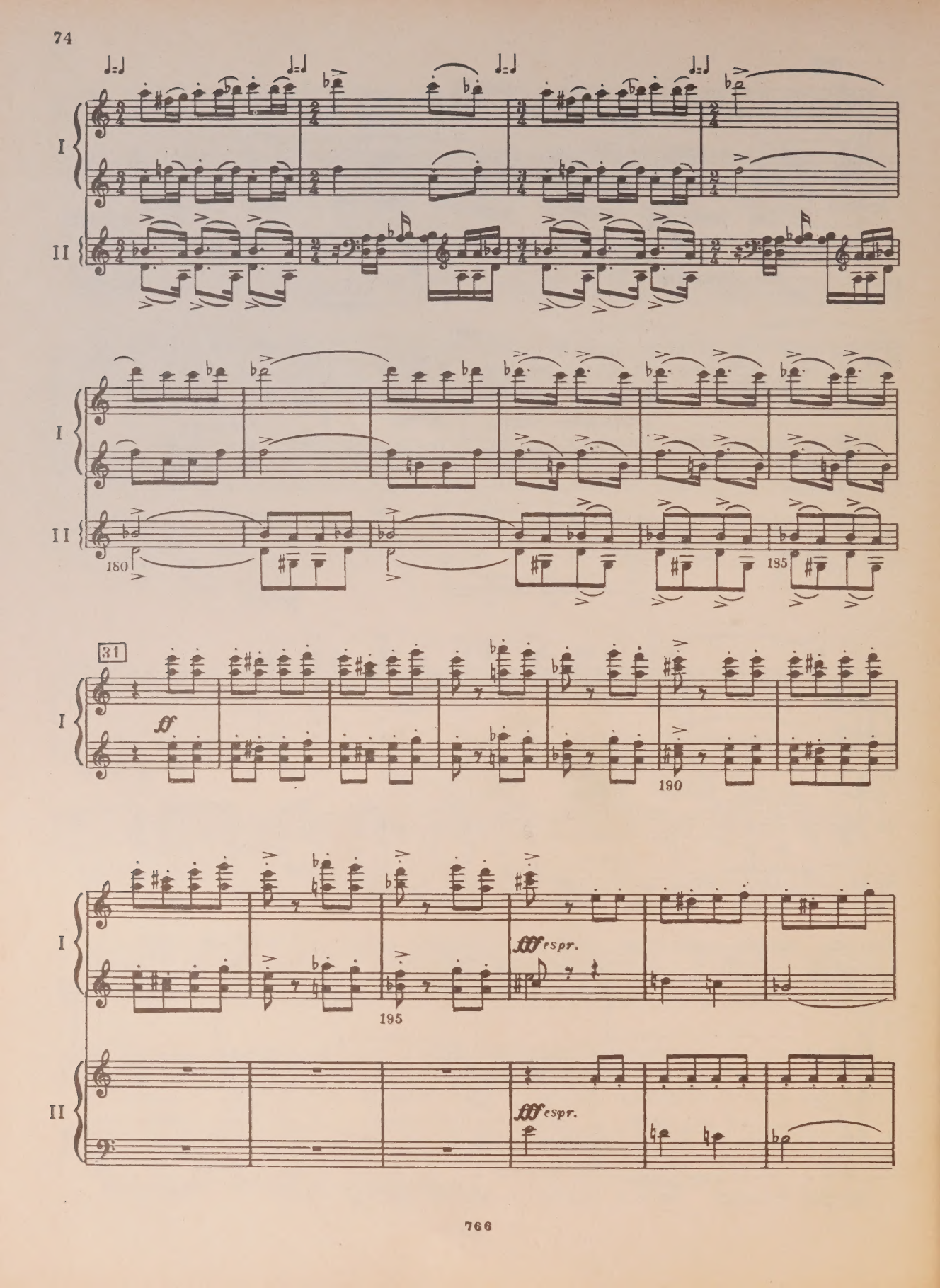
ff

110


I
II
25
115
120
26
f
ff
125
130


I
II
135
27
ff
140
145
150
155


28
I
II
ff
160
29
ff espr.
ff espr.
165
170
30
175


I
II
180
185
31
ff
190
195
fff espr.
fff espr.

I

II

200

205

I

II

210

32

I

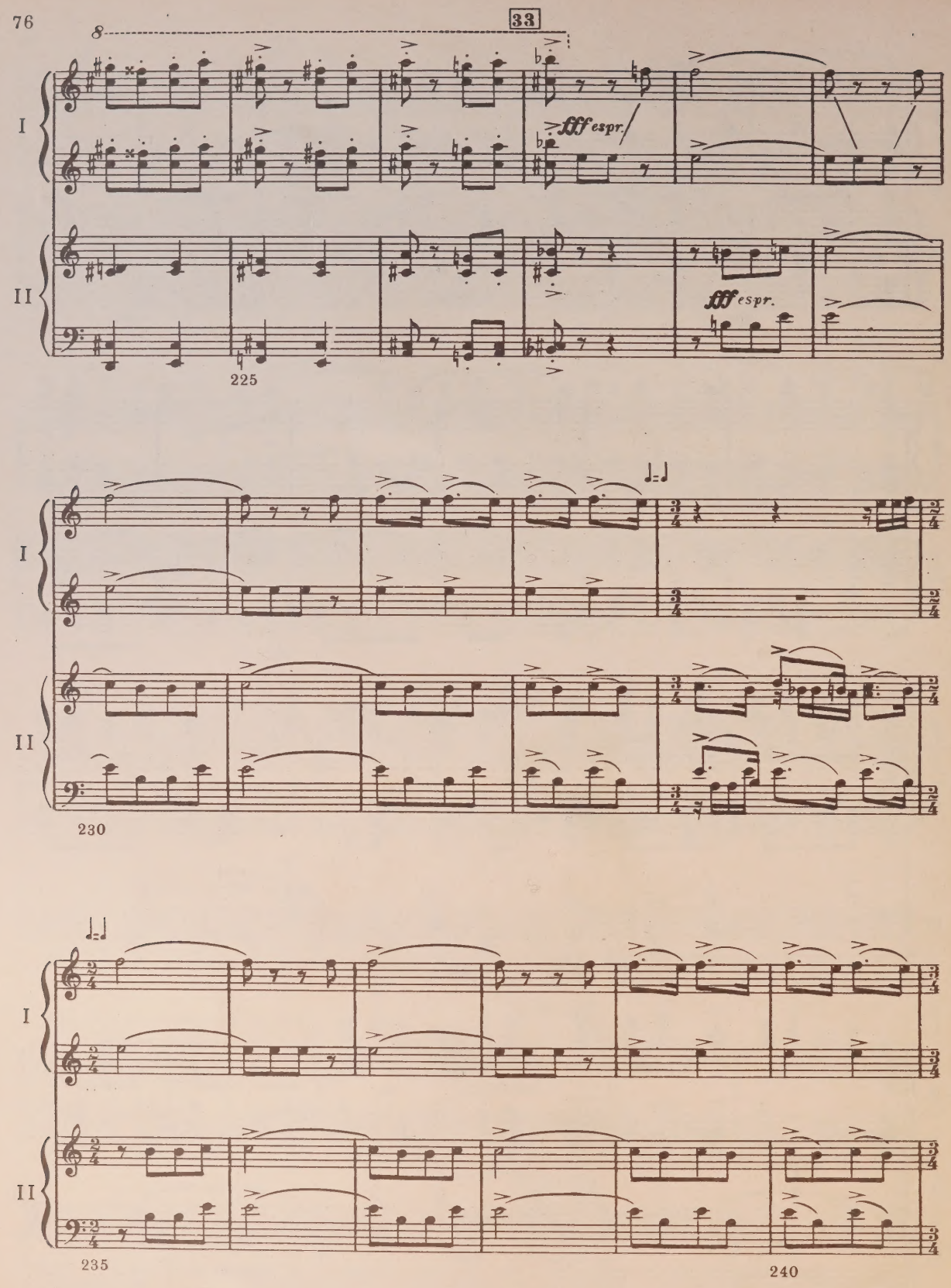
II

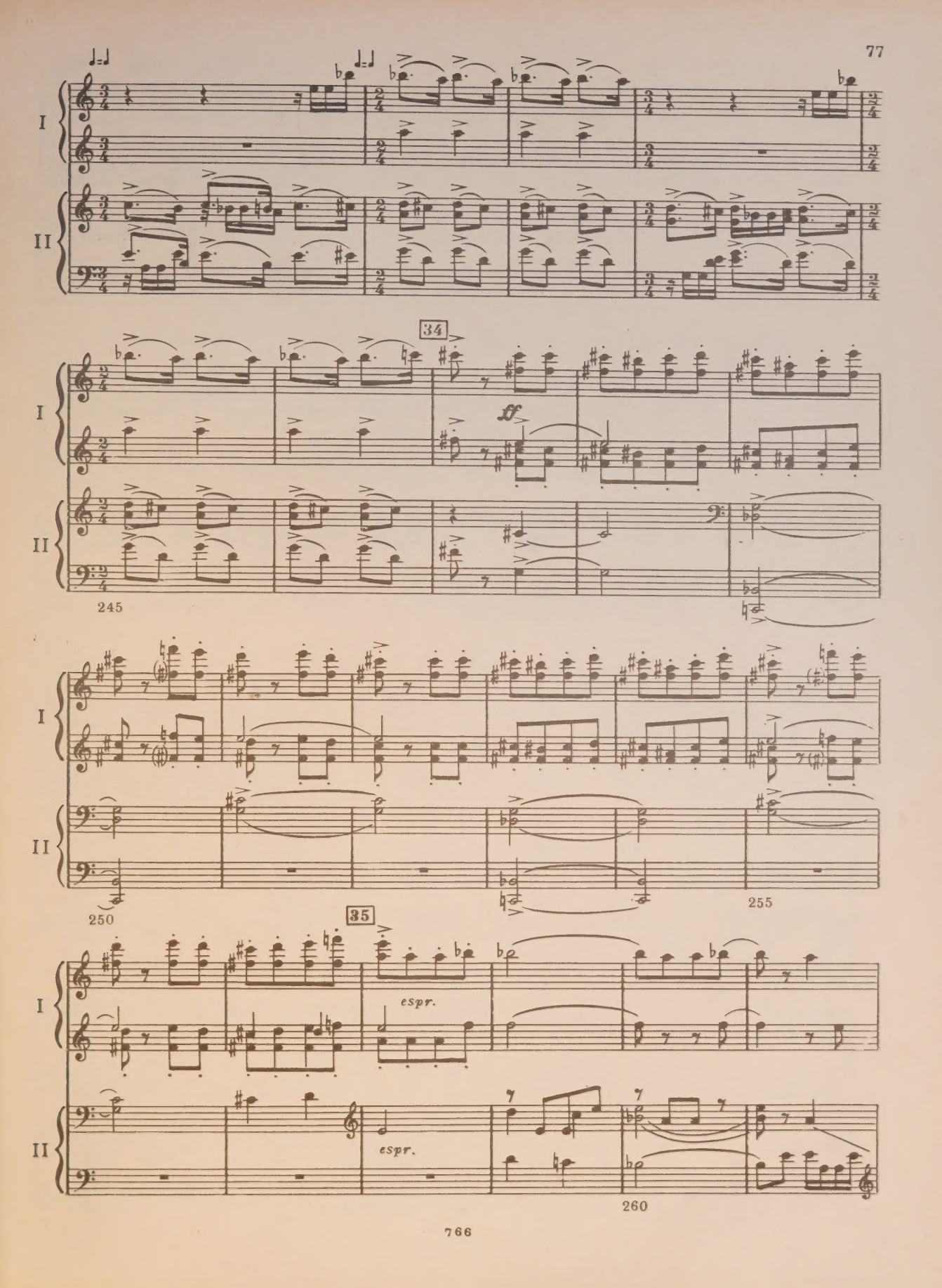
215

I

II

220


33
8
I
II
fff espr.
fff espr.
225
230
235
240


I
II
34
ff
245
250
255
35
espr.
espr.
260

I

II

265

8

I

II

270

36

8

I

II

fff

fff

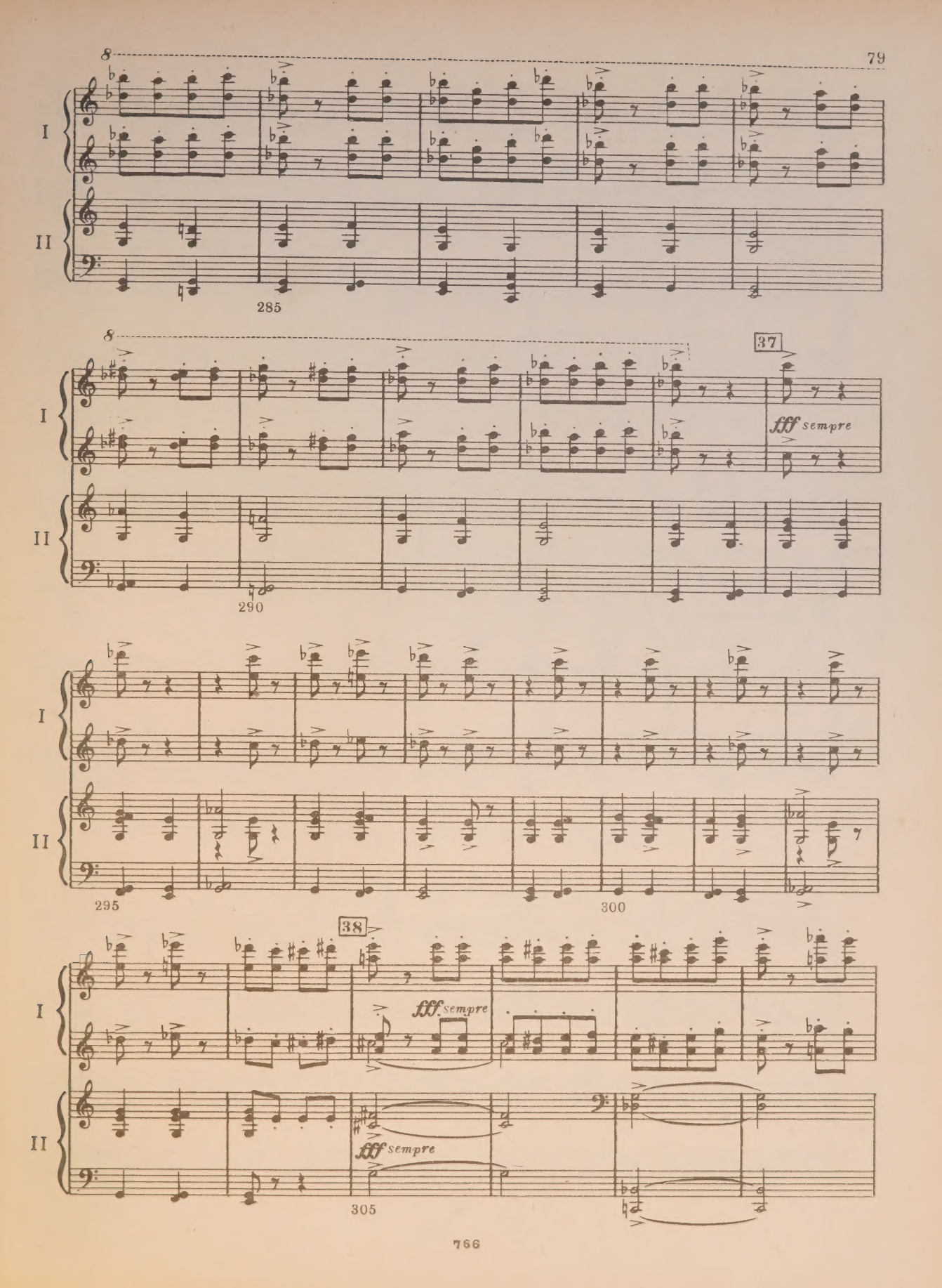
275

8

I

II

280


8
I
II
285
8
37
fff sempre
290
295
300
38
fff sempre
fff sempre
305

I

II

310

39

I

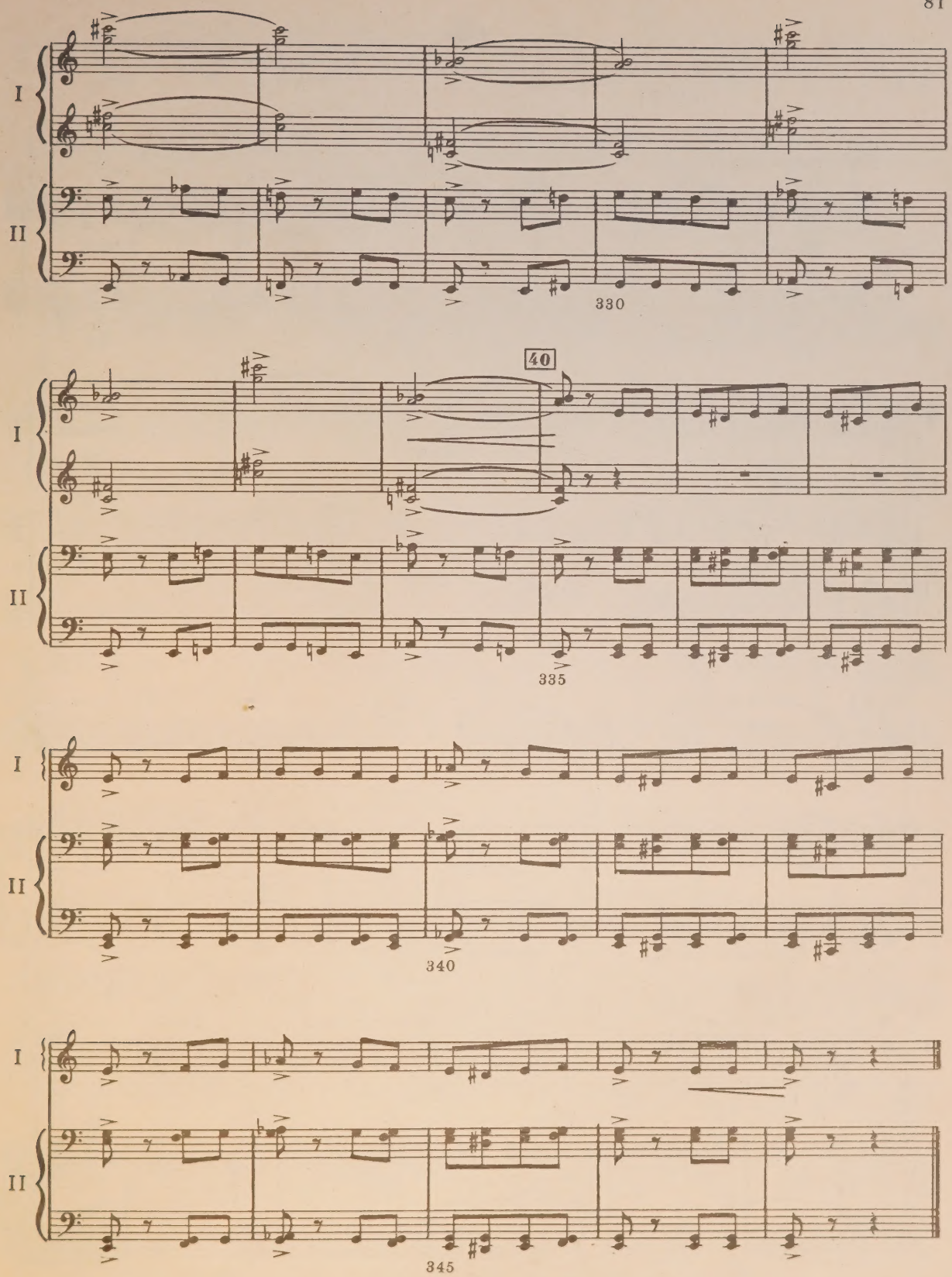
II

315

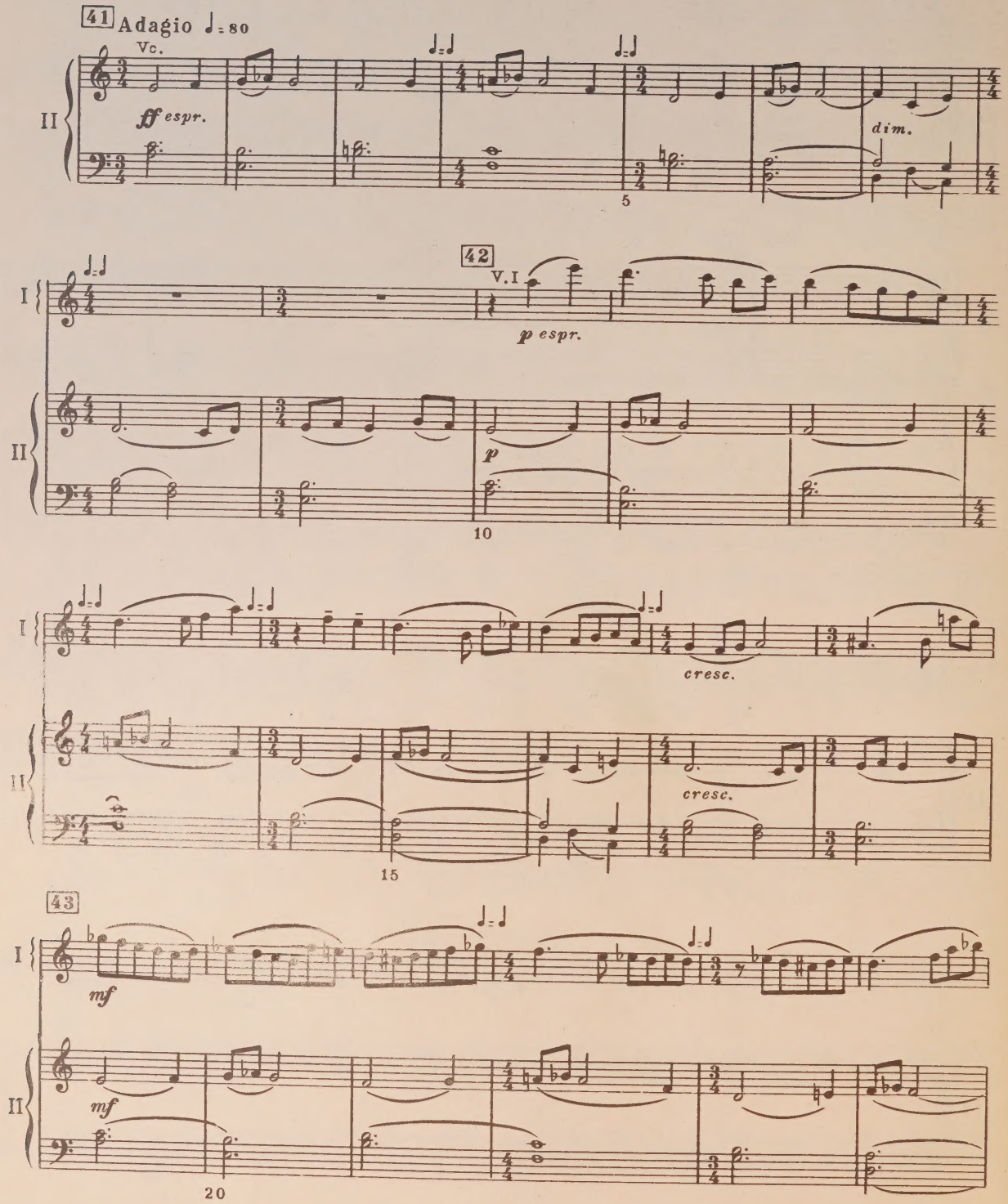
I

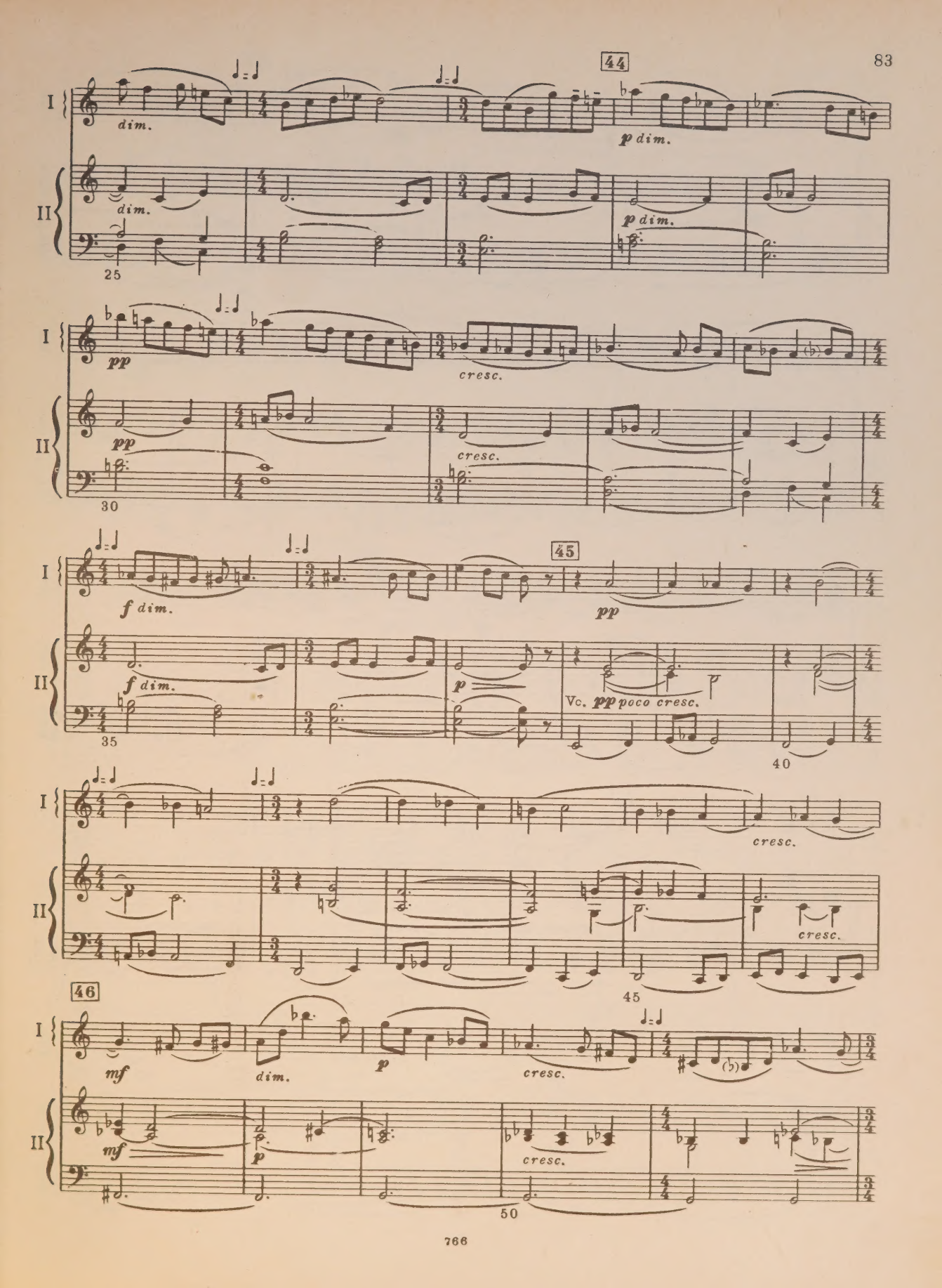
II

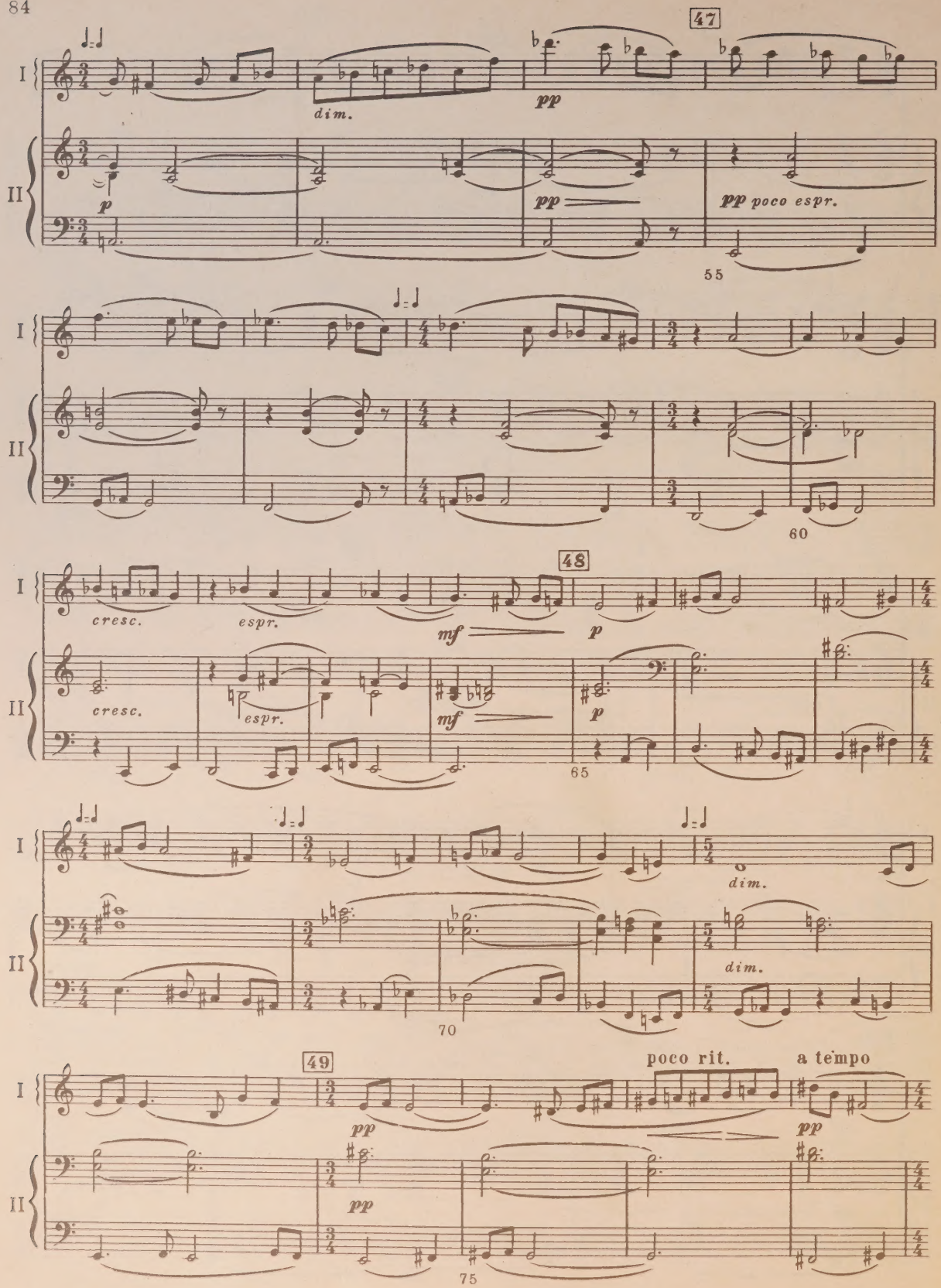
325


I
II
330
40
335
340
345

III


41
Adagio ♩= 80
Vc.
II
ff espr.
dim.
5
42
V. I
I
p espr.
II
p
10
I
cresc.
II
cresc.
15
43
I
mf
II
mf
20


44
I
II
dim.
p dim.
25
pp
cresc.
30
f dim.
45
p
Vc. pp poco cresc.
35
40
cresc.
45
46
mf
dim.
p
50


47
I
II
dim.
pp
p
pp
pp poco espr.
55
60
48
cresc.
espr.
mf
p
65
dim.
70
49
poco rit.
a tempo
75

I

II

cresc.

f

cresc.

f

dim.

p

pp

80

pp

f

f

85

50

dim.

p

dim.

p

poco espr.

dim.

90

pp

pp

95

100

51

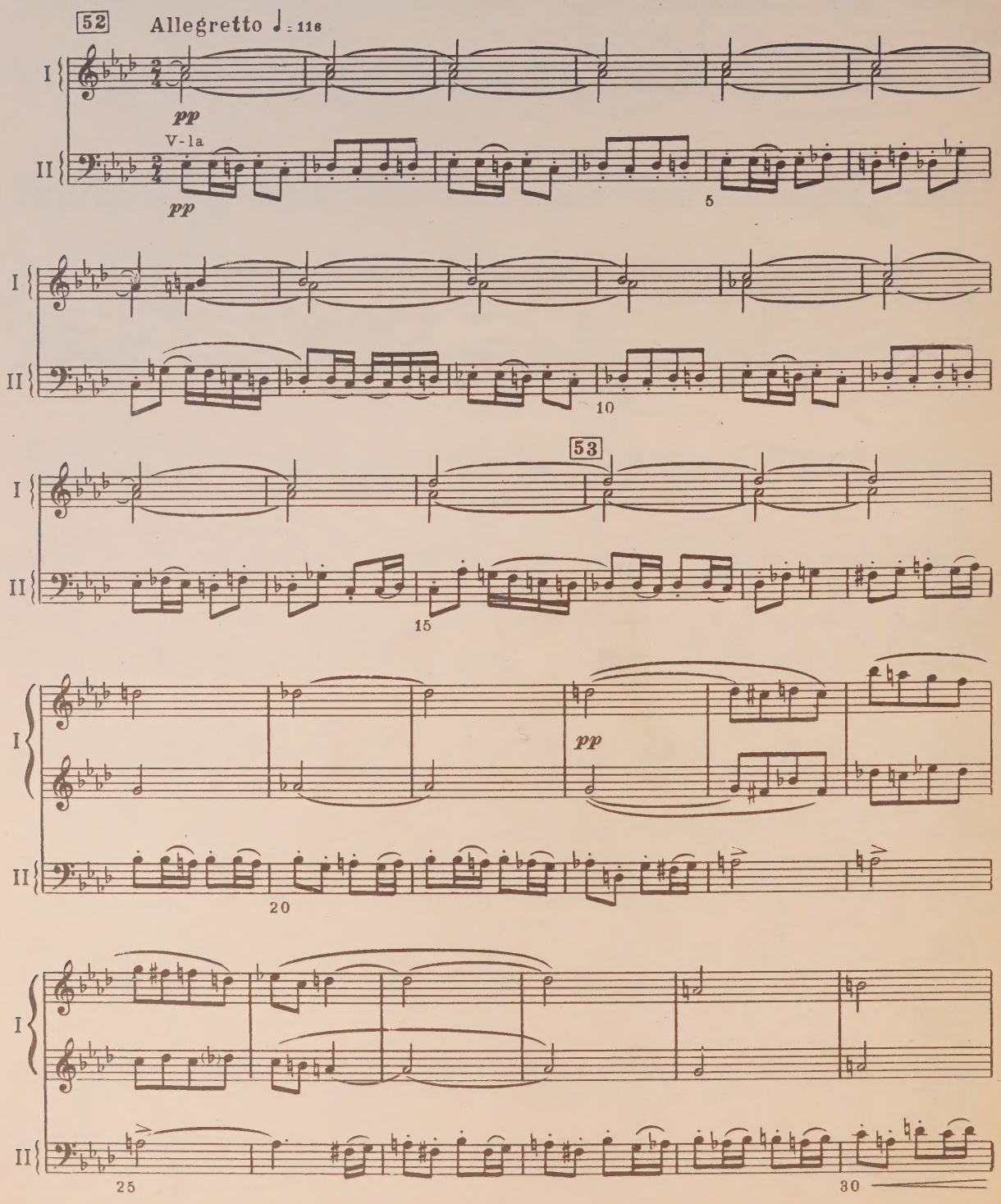
Vc.

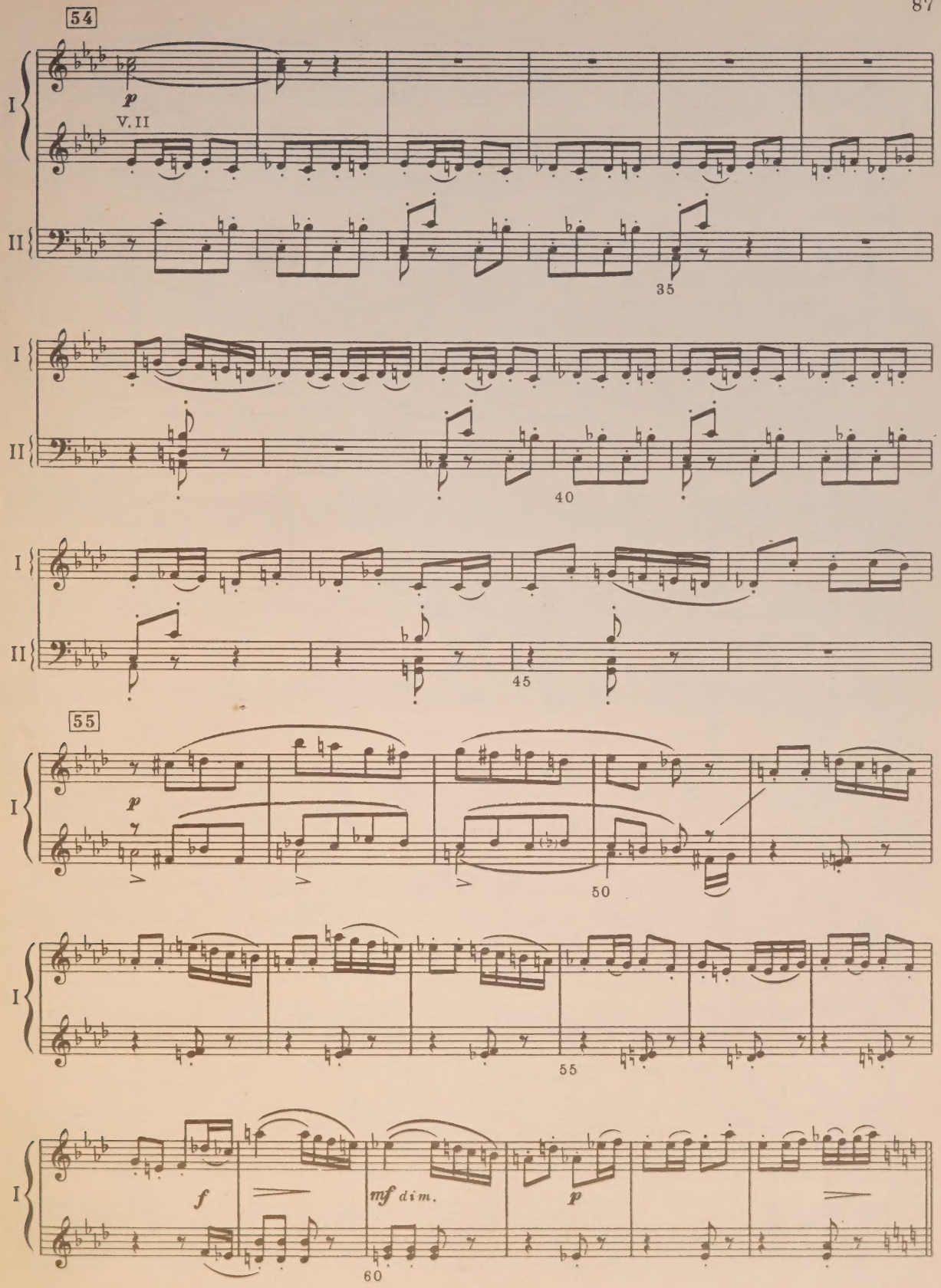
pp

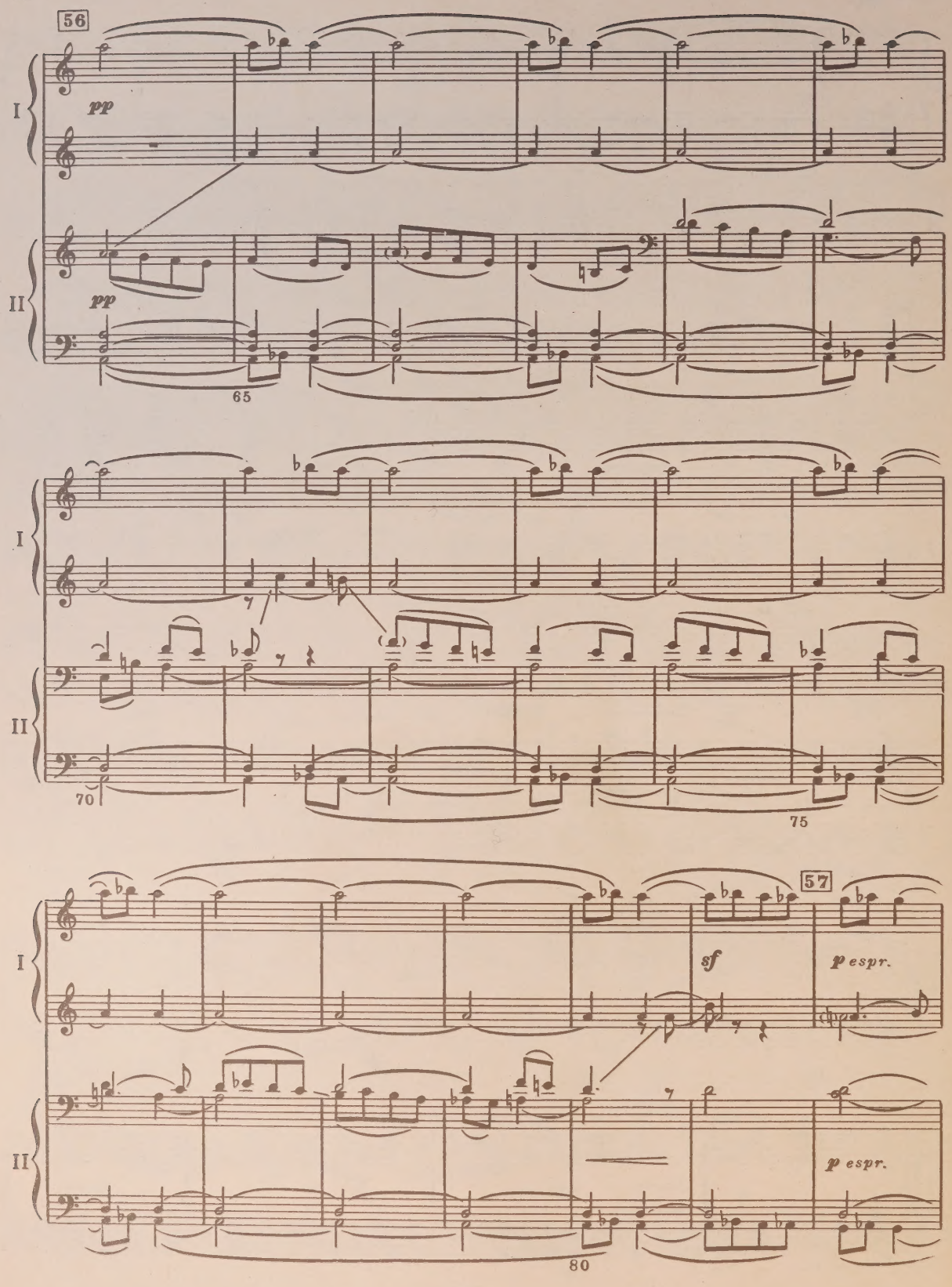
105

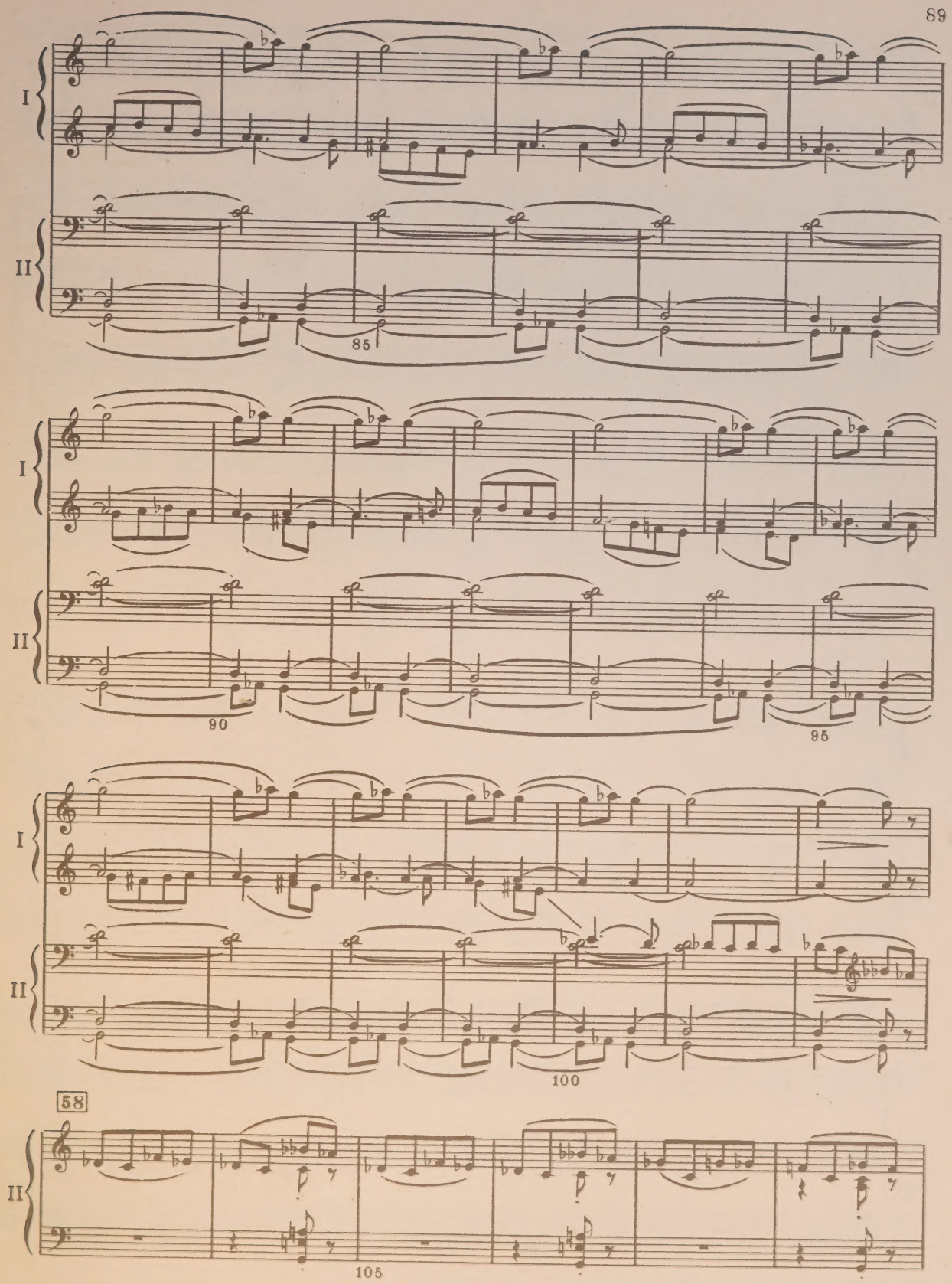
Attacca

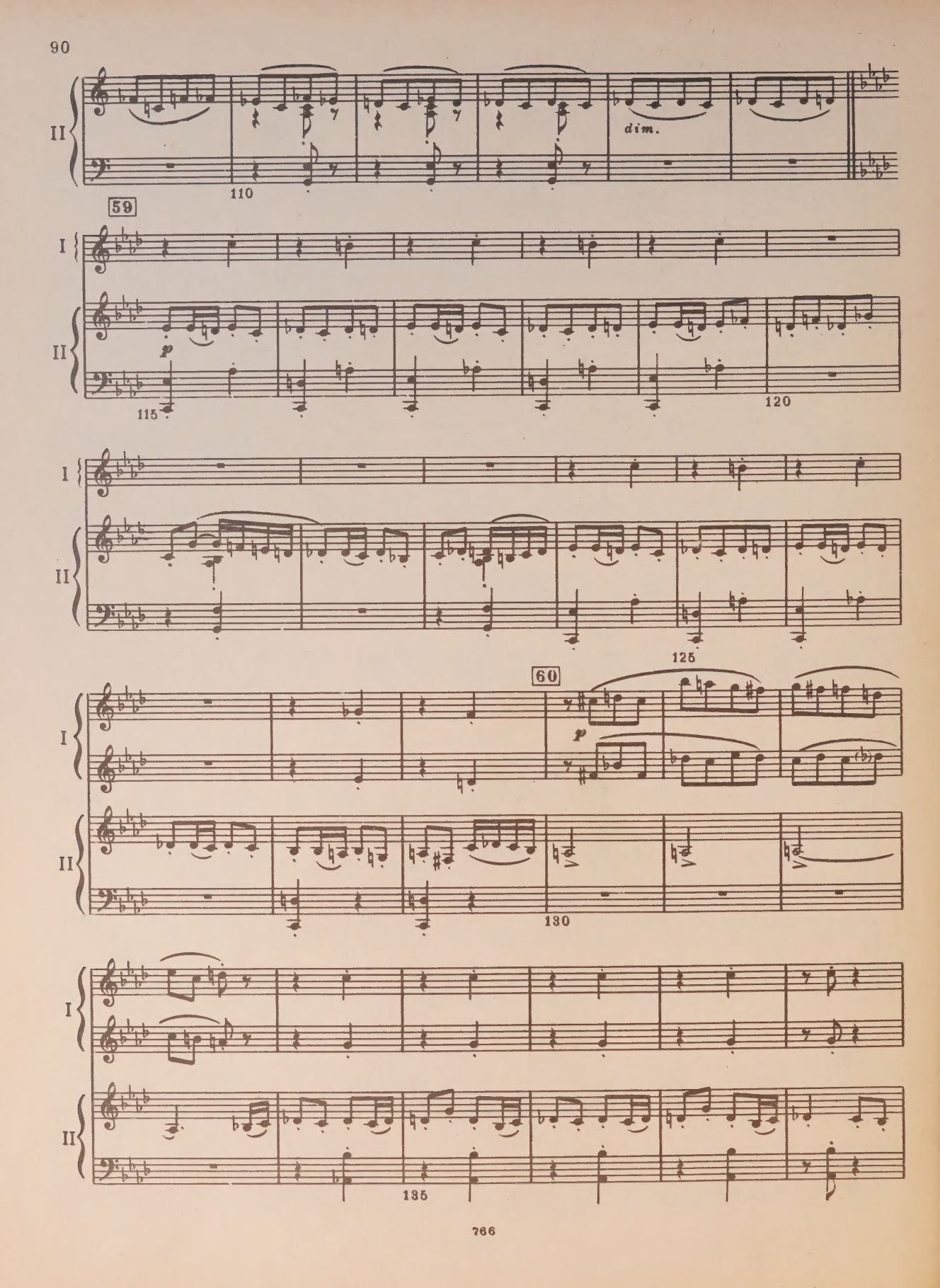
IV

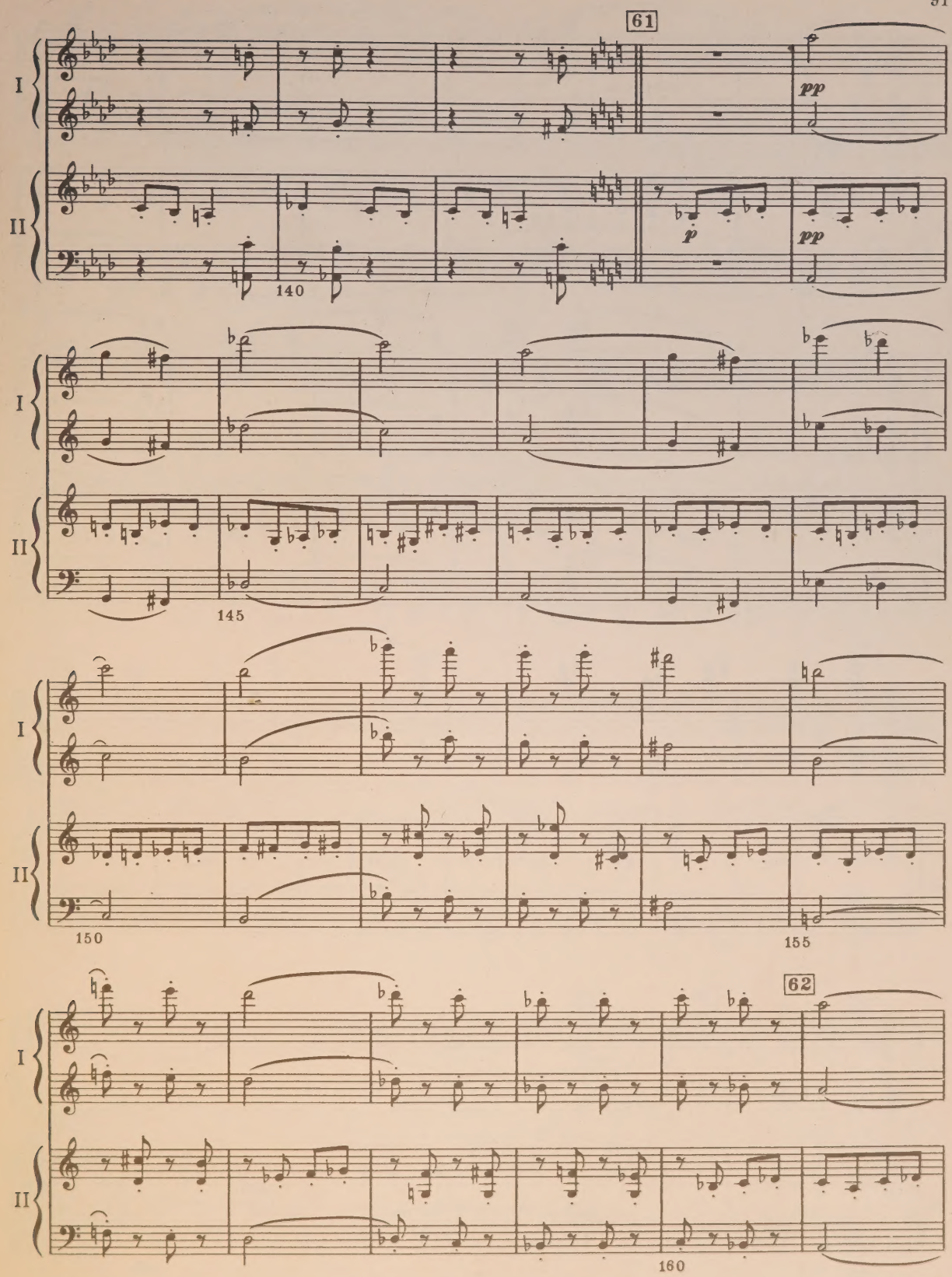


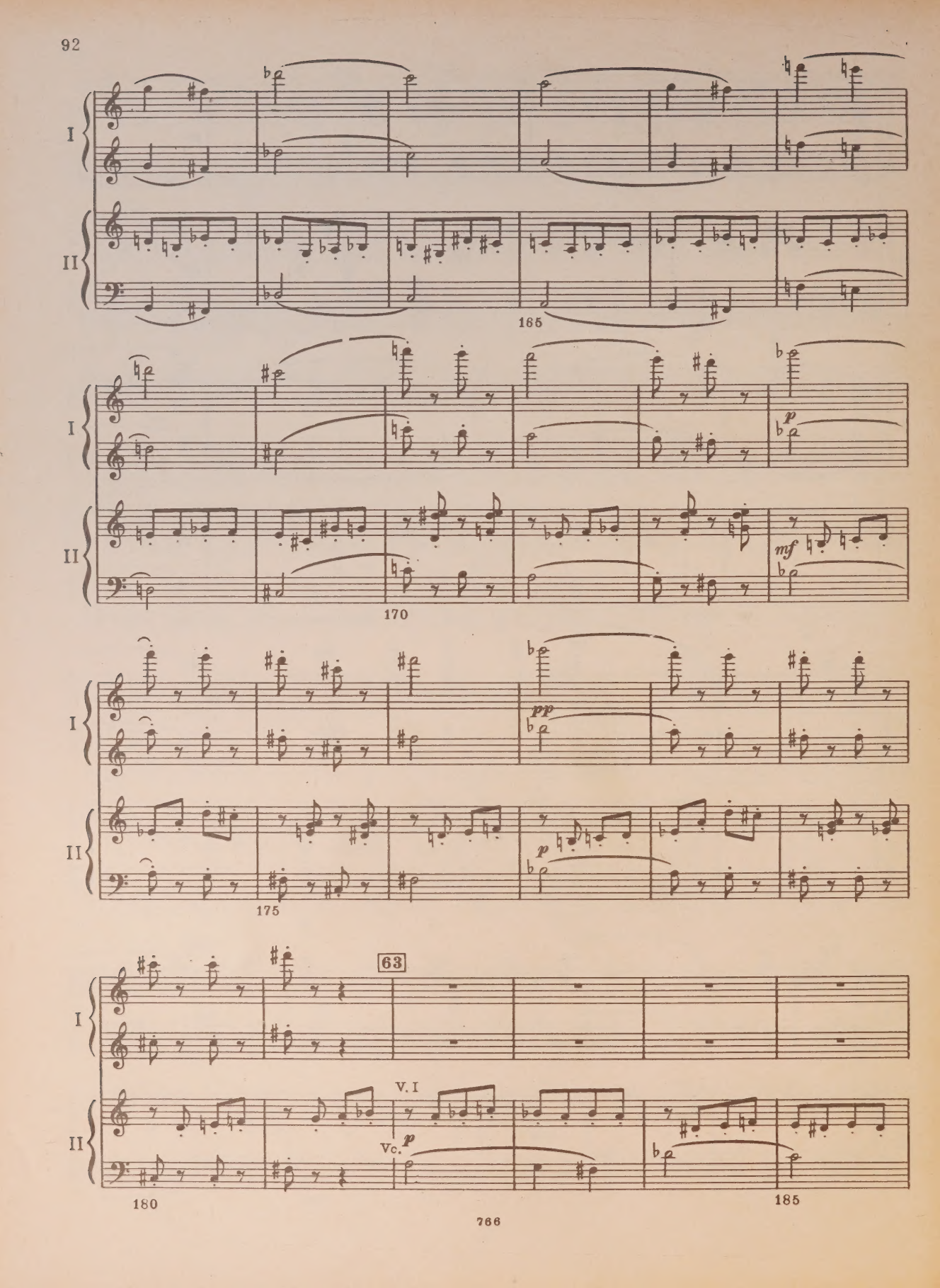

54
I
II
p
V. II
35
40
45
55
p
50
55
f
mf dim.
p
60

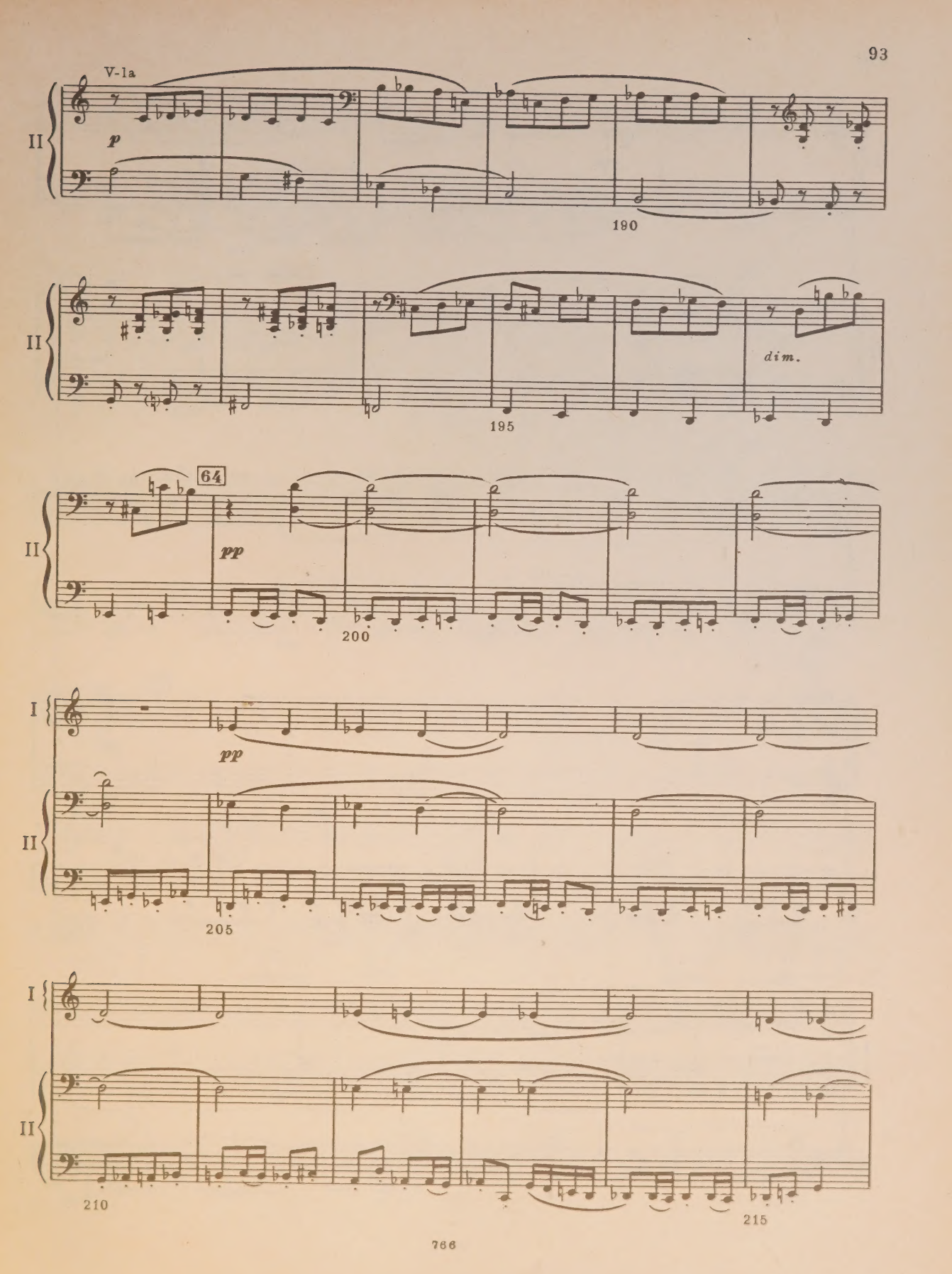

56
I
pp
II
pp
65
I
II
70
75
57
I
sf
p espr.
II
p espr.
80

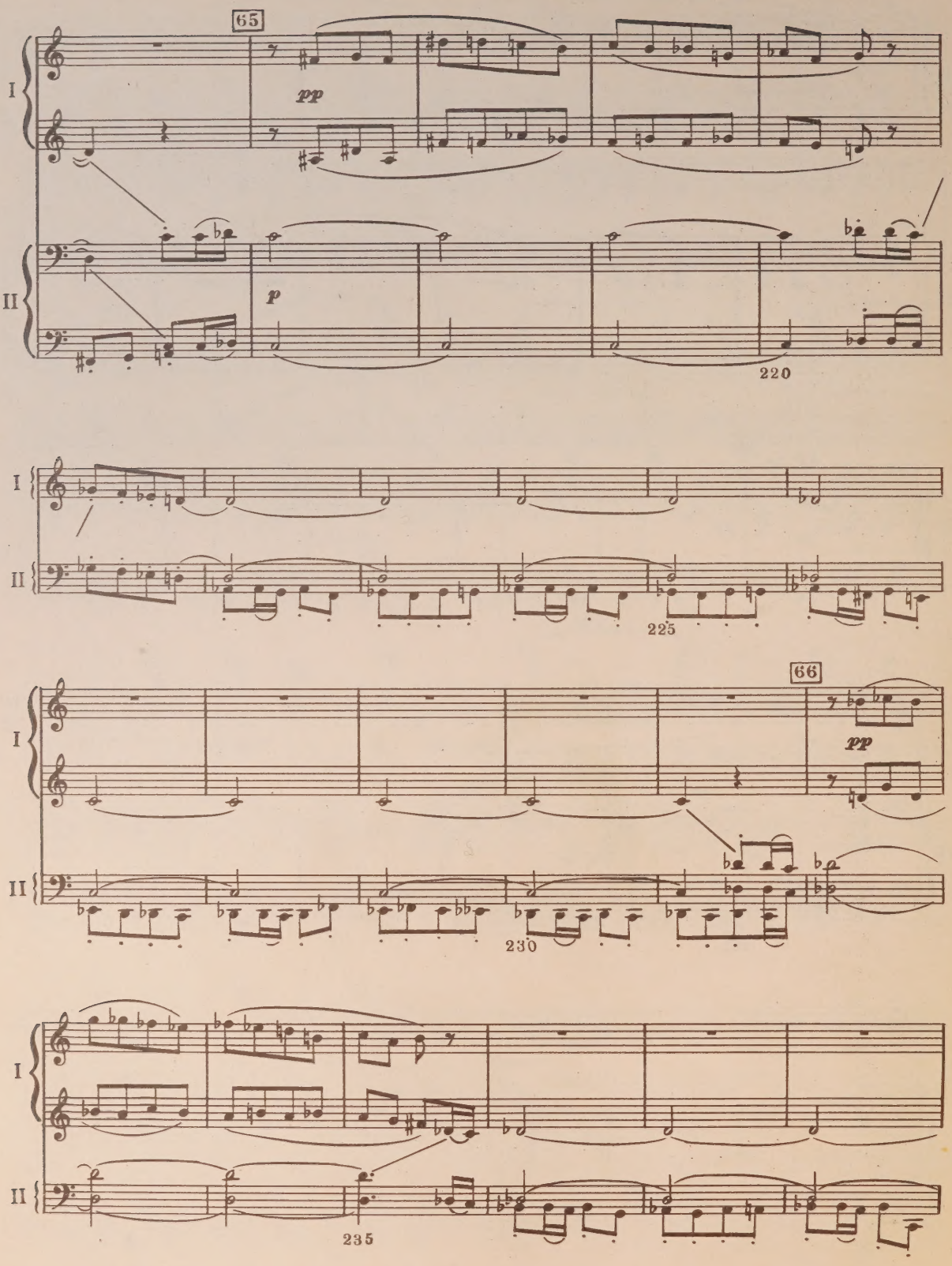

I
II
85
90
95
100
58
105

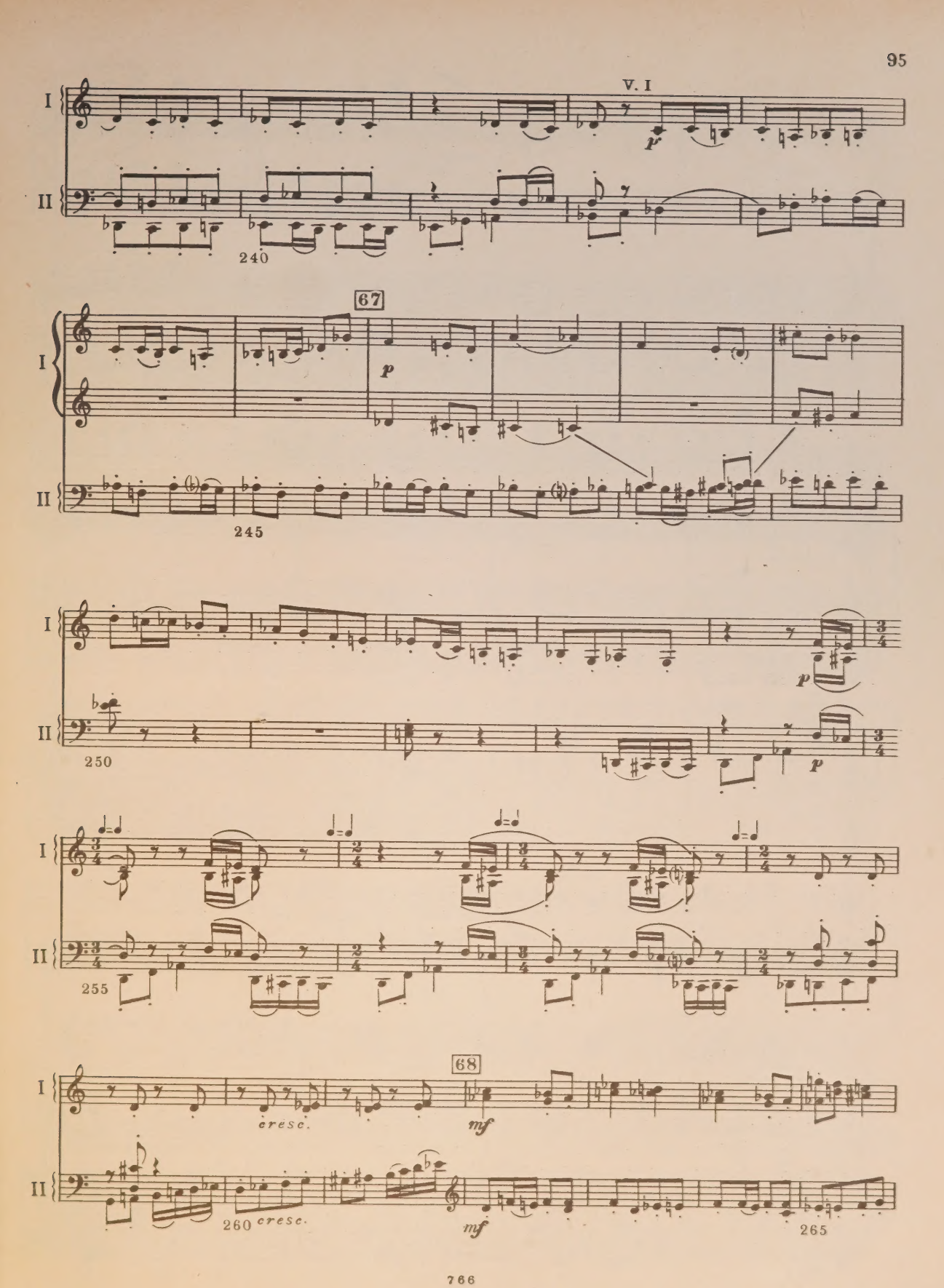

II
dim.
110
59
I
II
p
115
120
I
II
125
60
I
p
II
130
I
II
135

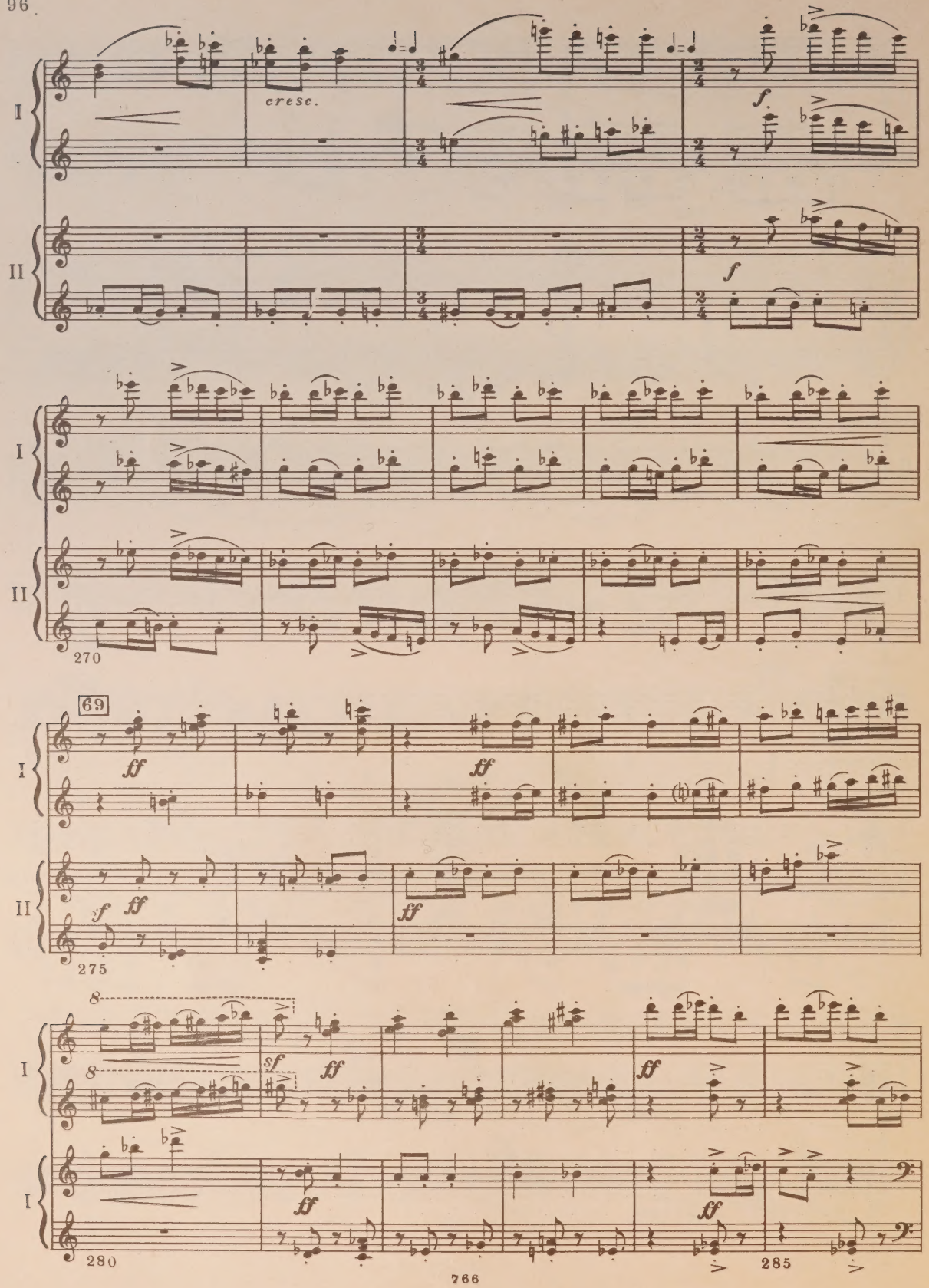

61
I
II
pp
p
pp
140
145
150
155
62
160

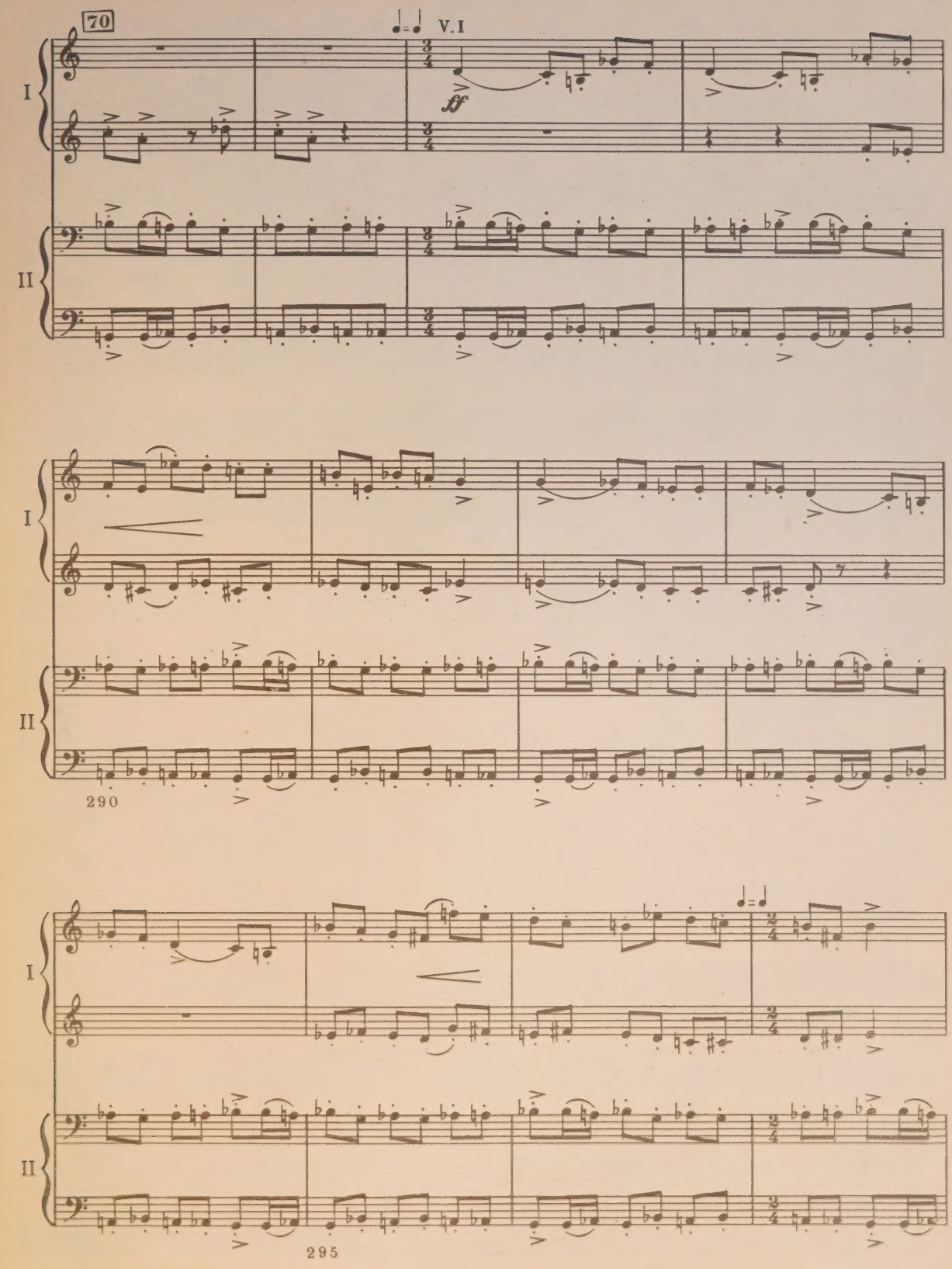

I
II
165
170
p
mf
pp
p
175
63
V. I
Vc.
p
180
185

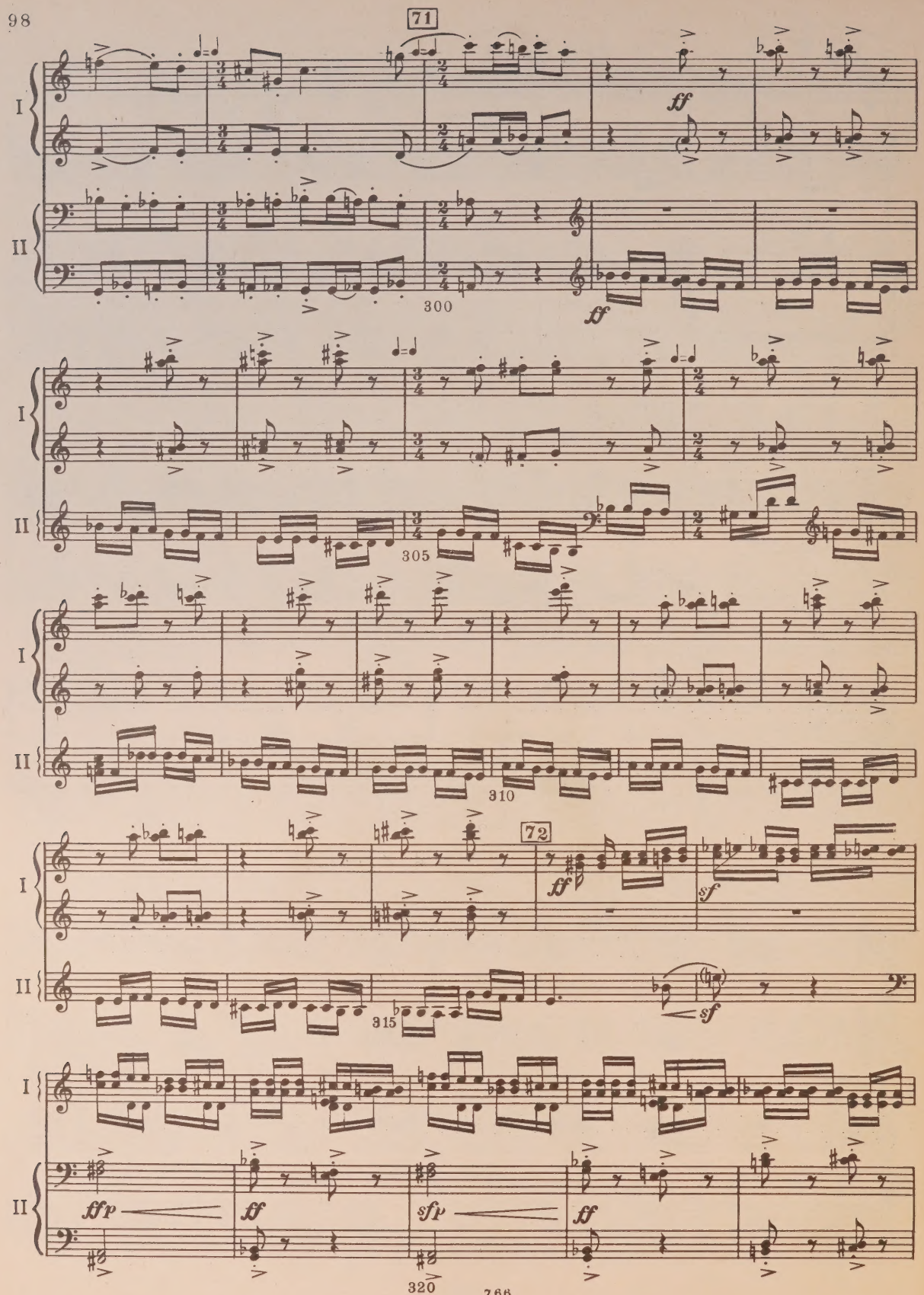

V-la
II
p
190
II
dim.
195
64
II
pp
200
I
pp
II
205
I
II
210
215


65
pp
p
I
II
220
225
66
pp
230
235


V. I
I
II
p
240
67
245
250
255
68
cresc.
mf
260
265


I
II
cresc.
f
270
69
ff
sf
275
8
280
285


70
V.I
ff
I
II
290
295


71
I
II
ff
300
305
310
72
sf
315
ffp
320

I

II

ffp

ff

325

73

I

II

ffp

ff

330

I

II

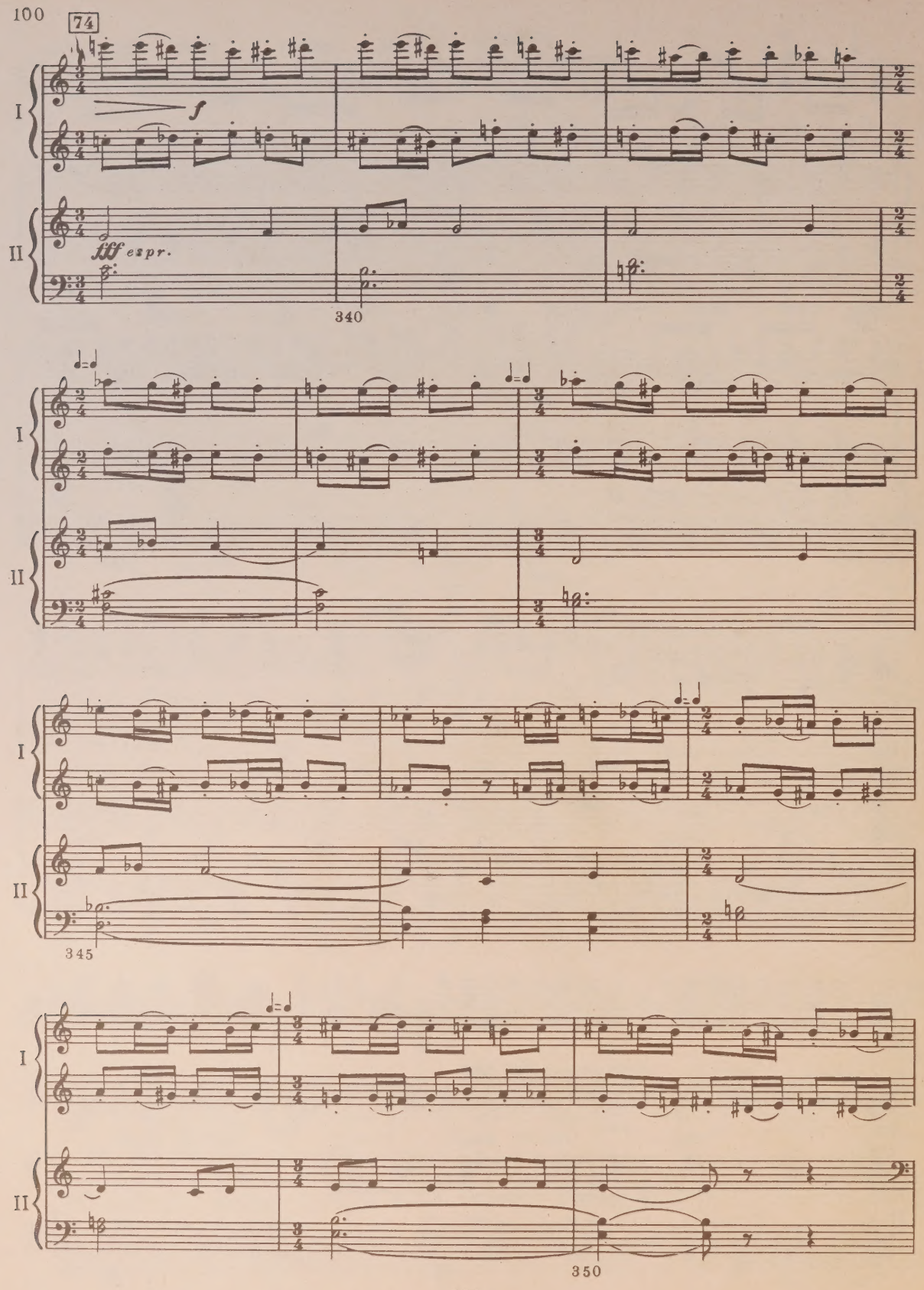
ffp

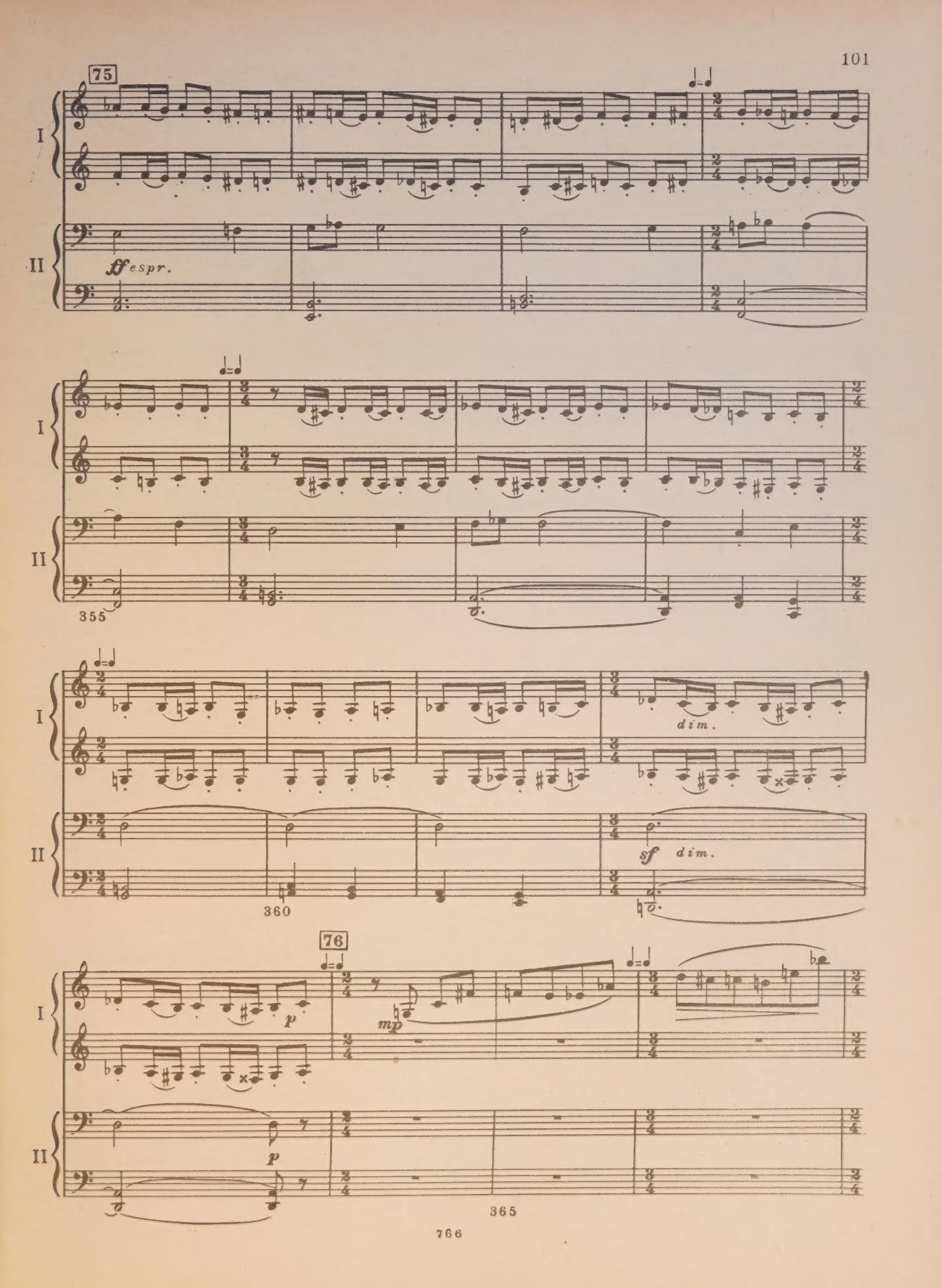
ff

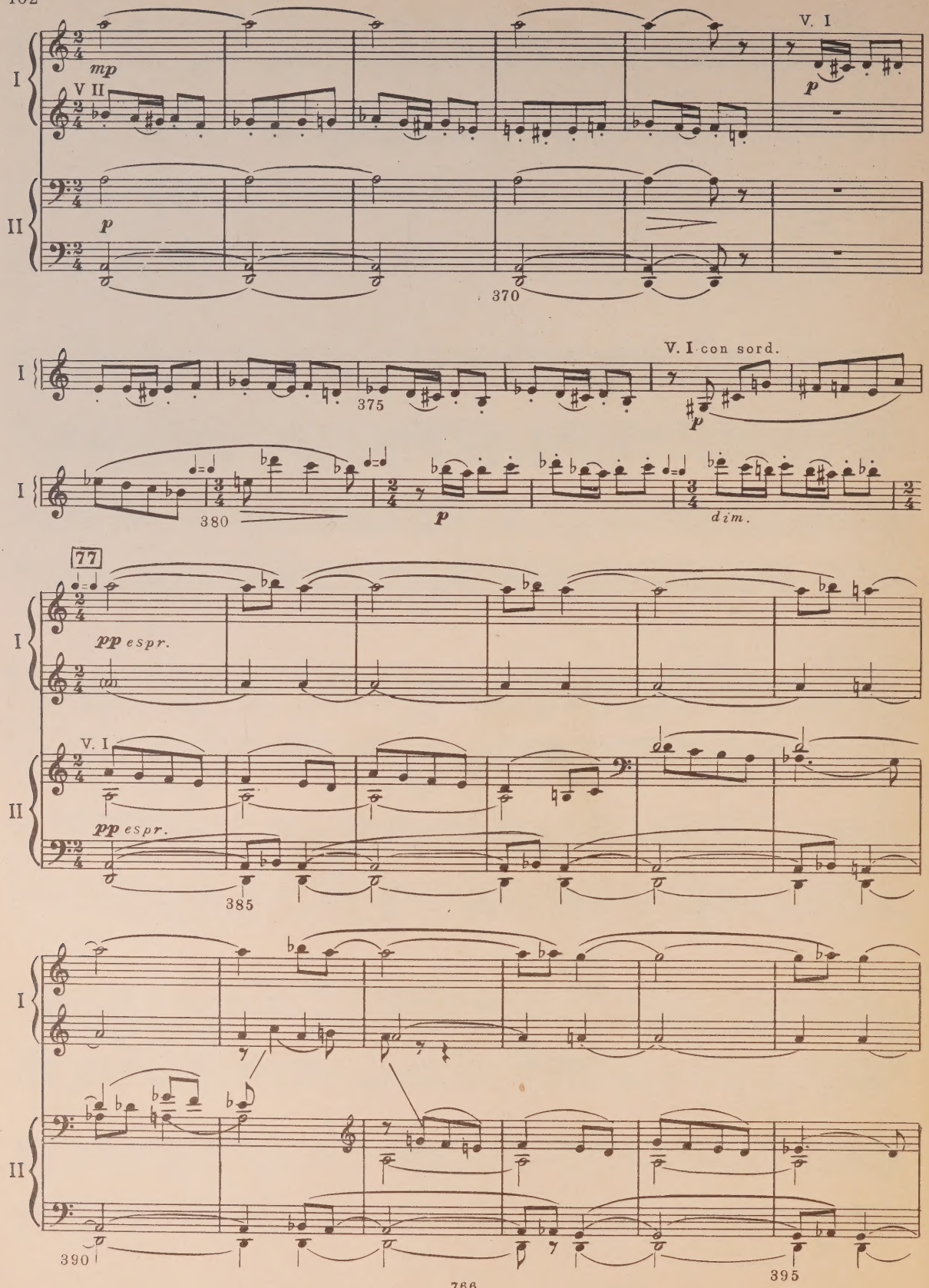
I

II

335


74
I
II
f
fff espr.
340
345
350


75
I
II
ff espr.
355
dim.
360
sf dim.
76
p
mp
p
365


I
II
mp
V II
p
V. I
370
375
V. I con sord.
380
dim.
77
pp espr.
385
390
395

I

II

400

II

405

78

I

p

II

p

410

I

II

415

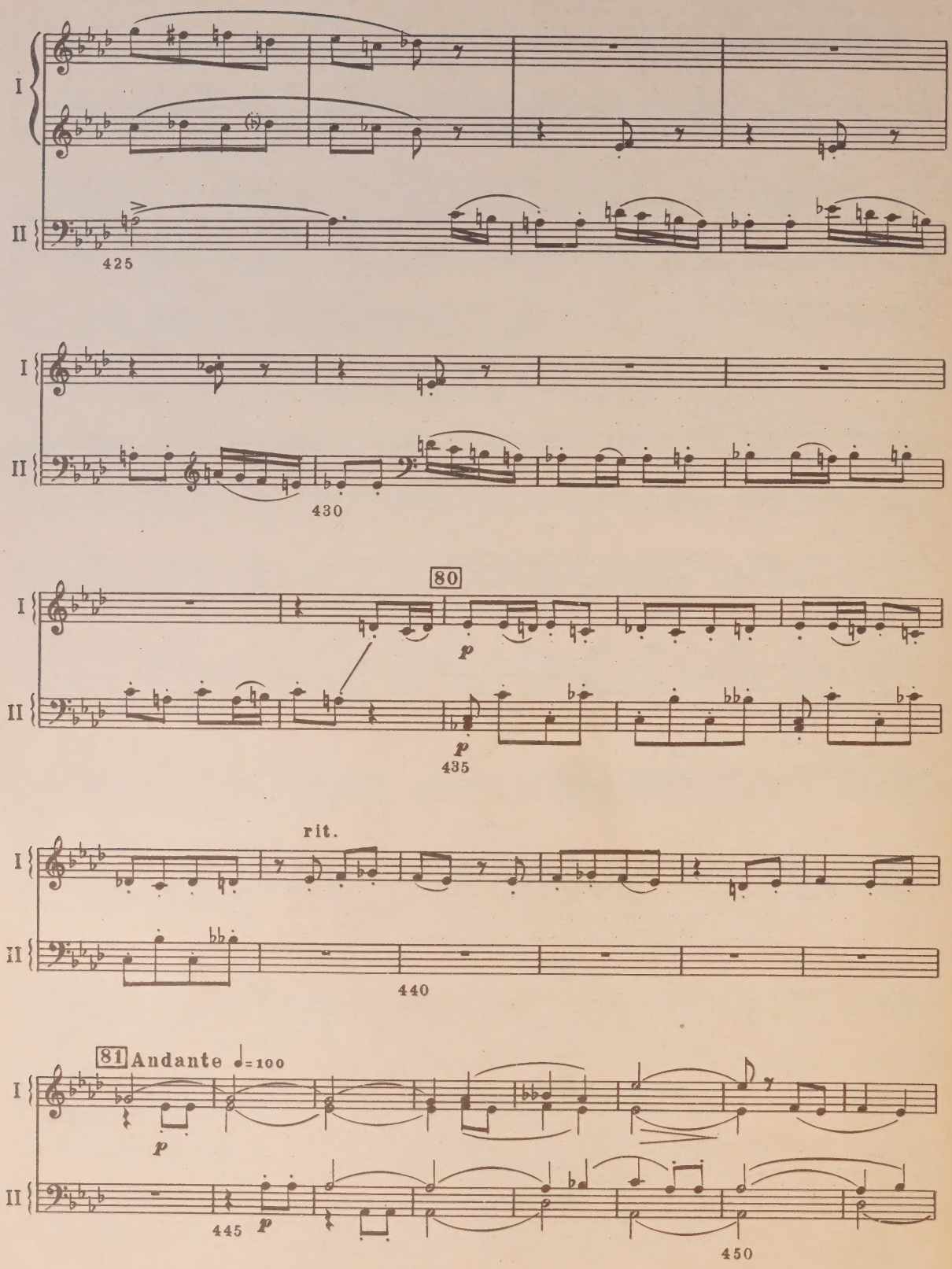
79

I

p

II

420


I
II
425
430
80
p
435
rit.
440
81 Andante ♩=100
445
450

I

II

pp

pp

82

V. I

pp

460

pp

V.II

465

470

83

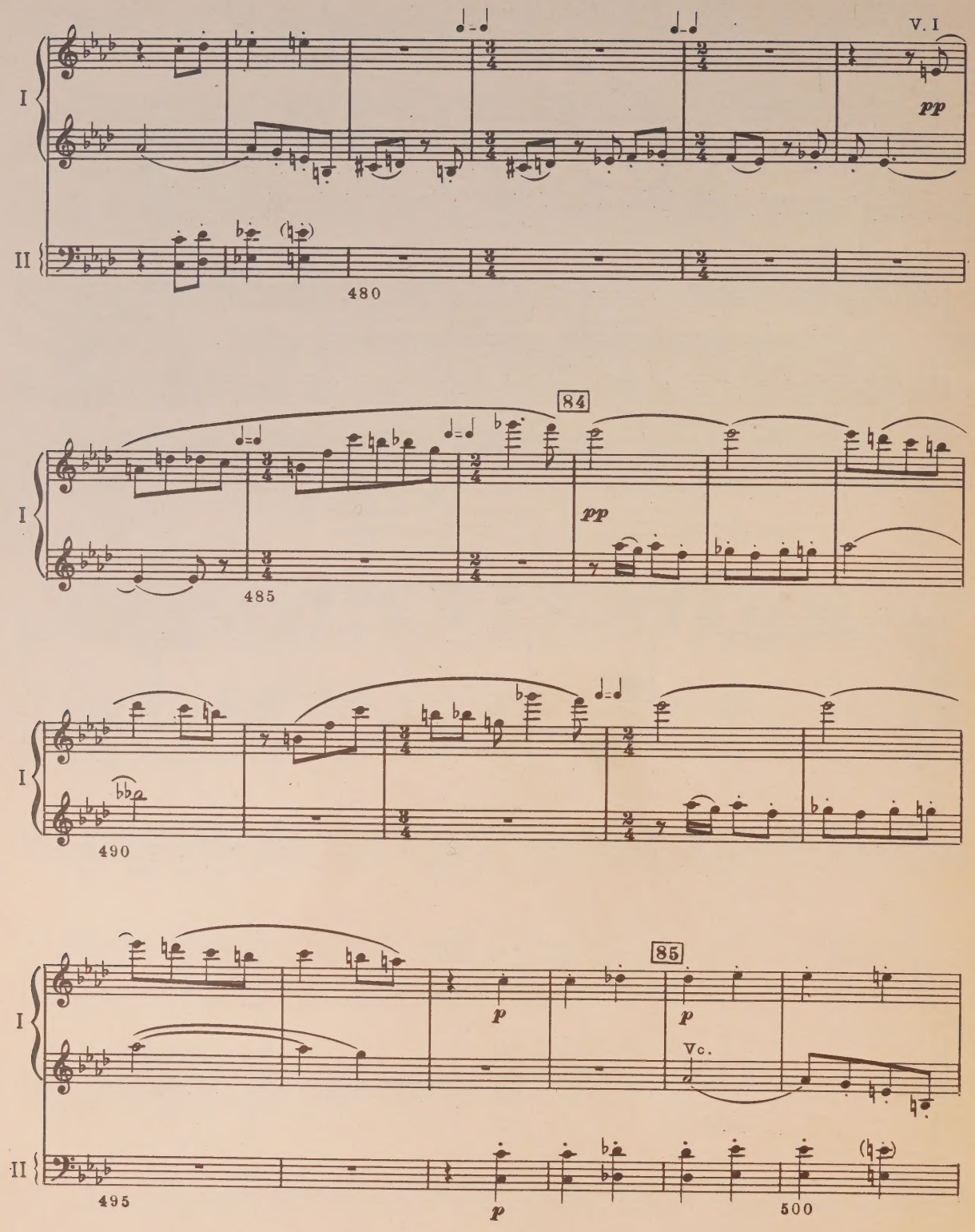
p

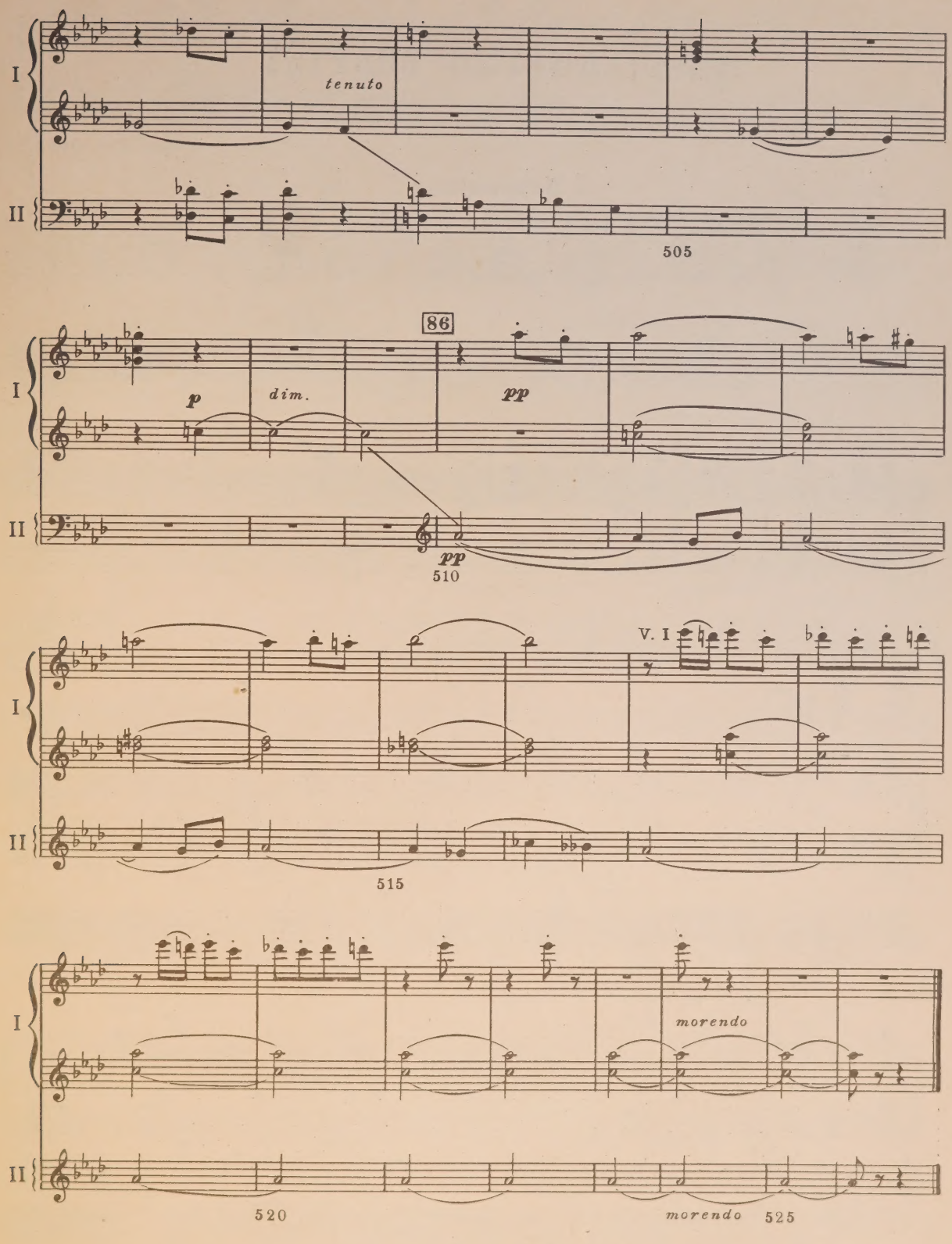
Vc.

p

p

475


V. I
pp
I
II
480
84
pp
485
490
85
p
Vc.
495
500

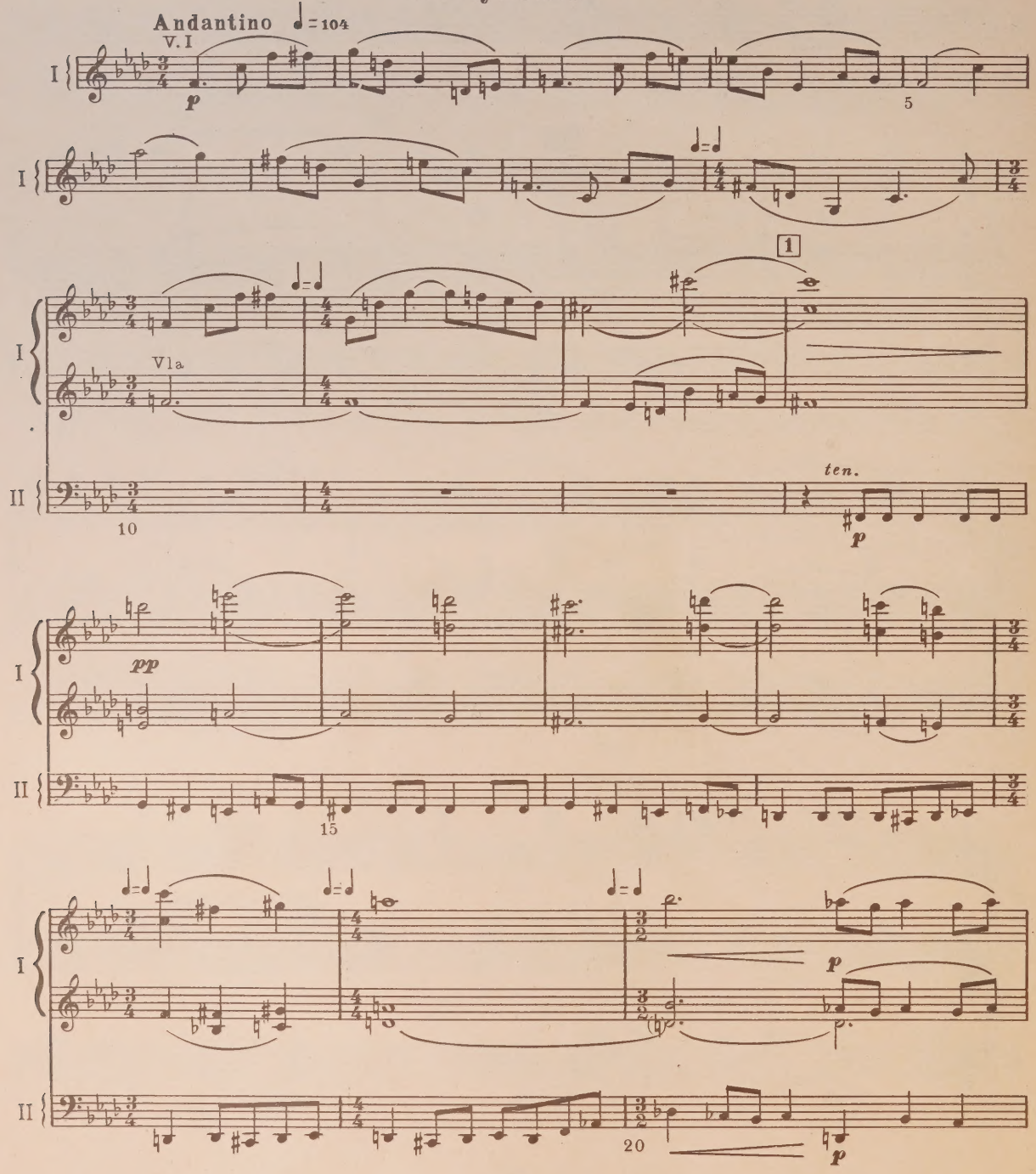

I
II
tenuto
505
86
p
dim.
pp
pp
510
V. I
515
morendo
520
morendo
525

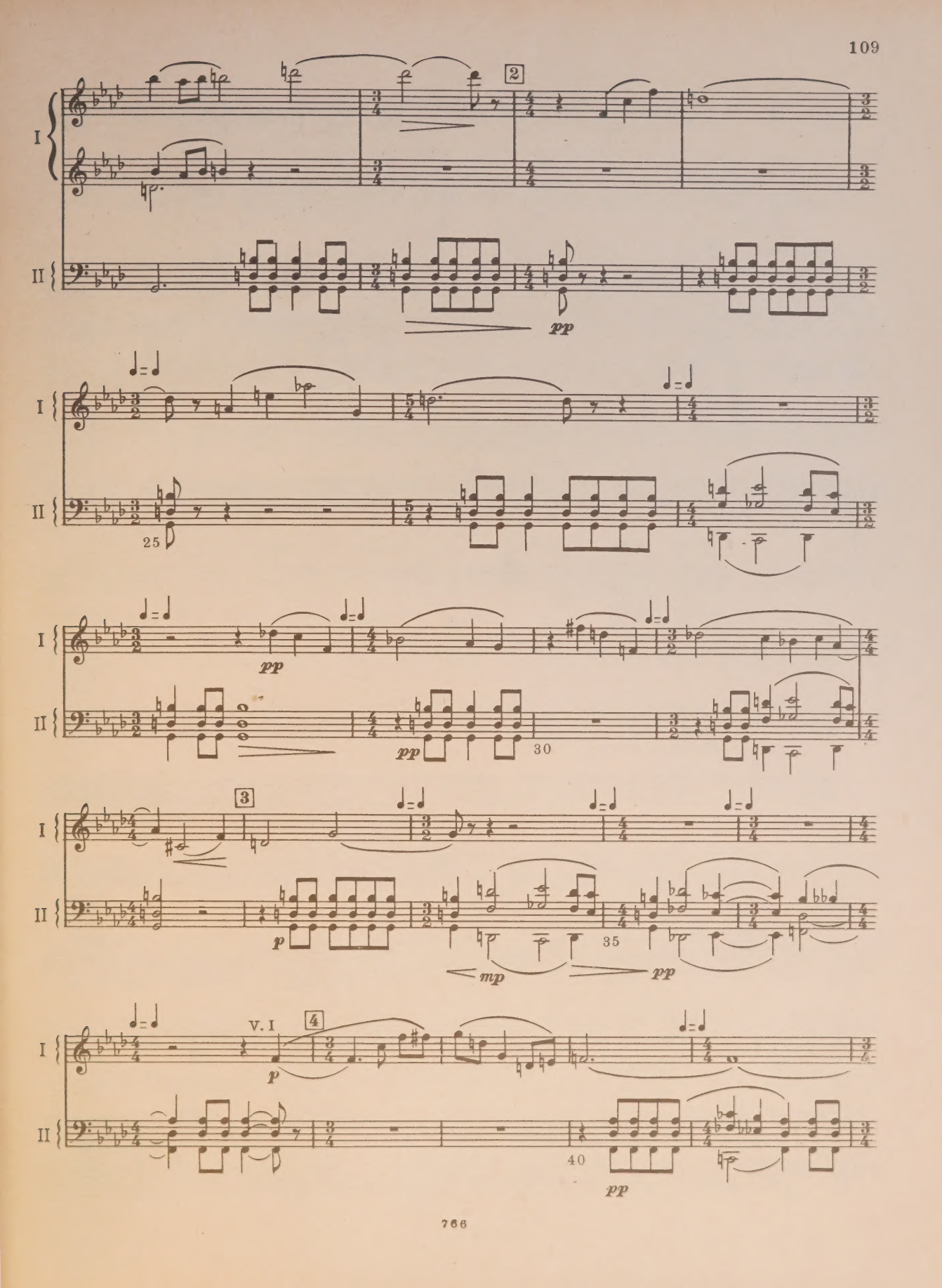
Посвящается памяти Василия Петровича Ширинского

ОДИННАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ

Соч. 122 (1965 г.)

I. Вступление




I
II
2
pp
25
pp
pp
30
3
p
mp
pp
35
V. I
4
p
40
pp

5

cresc.

f

dim.

45

rit.

6

a tempo

p

pp

50

Attacca

II. Скерцо

7 Allegretto ♩=144

V. I

p

10

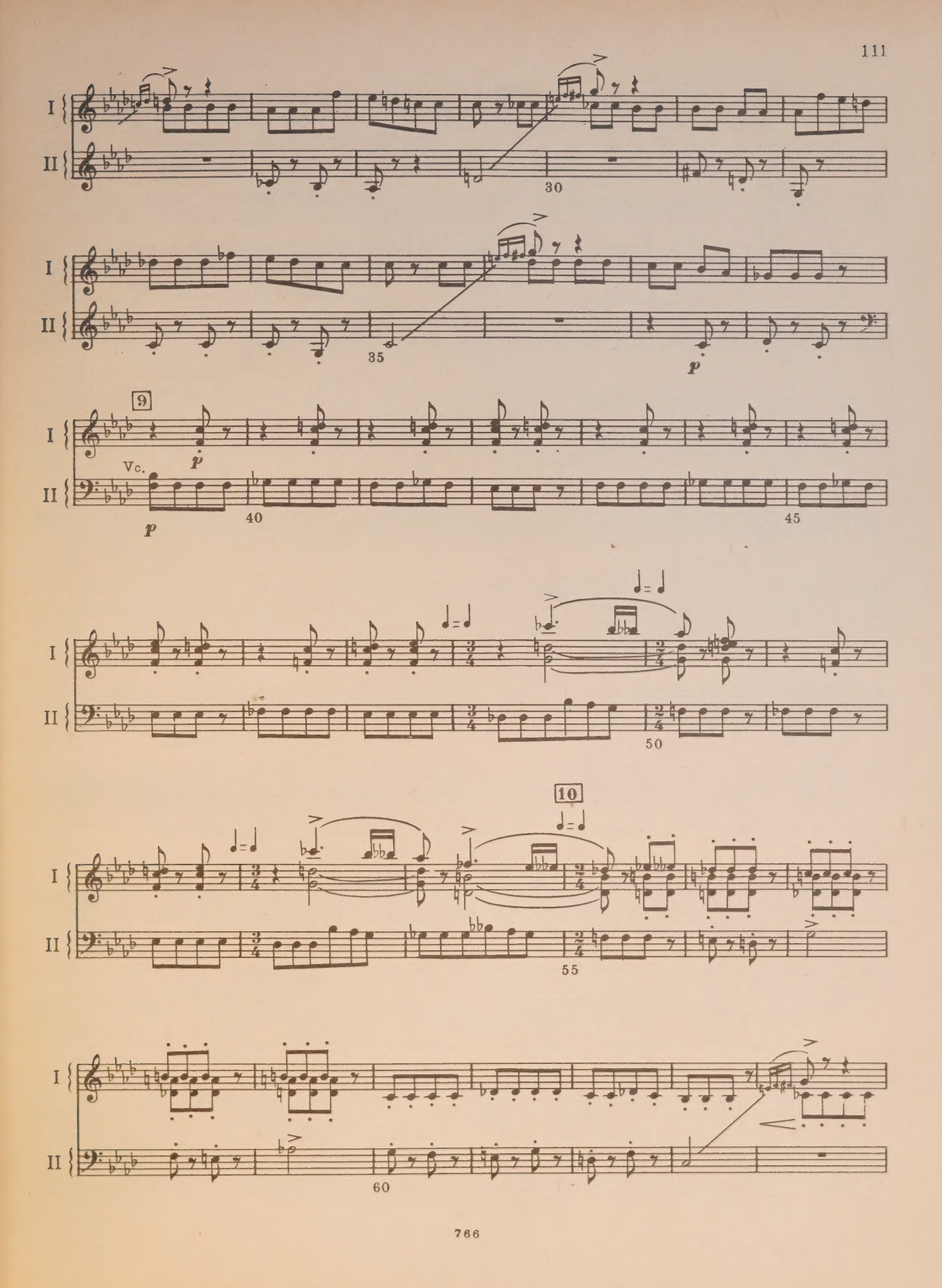
8

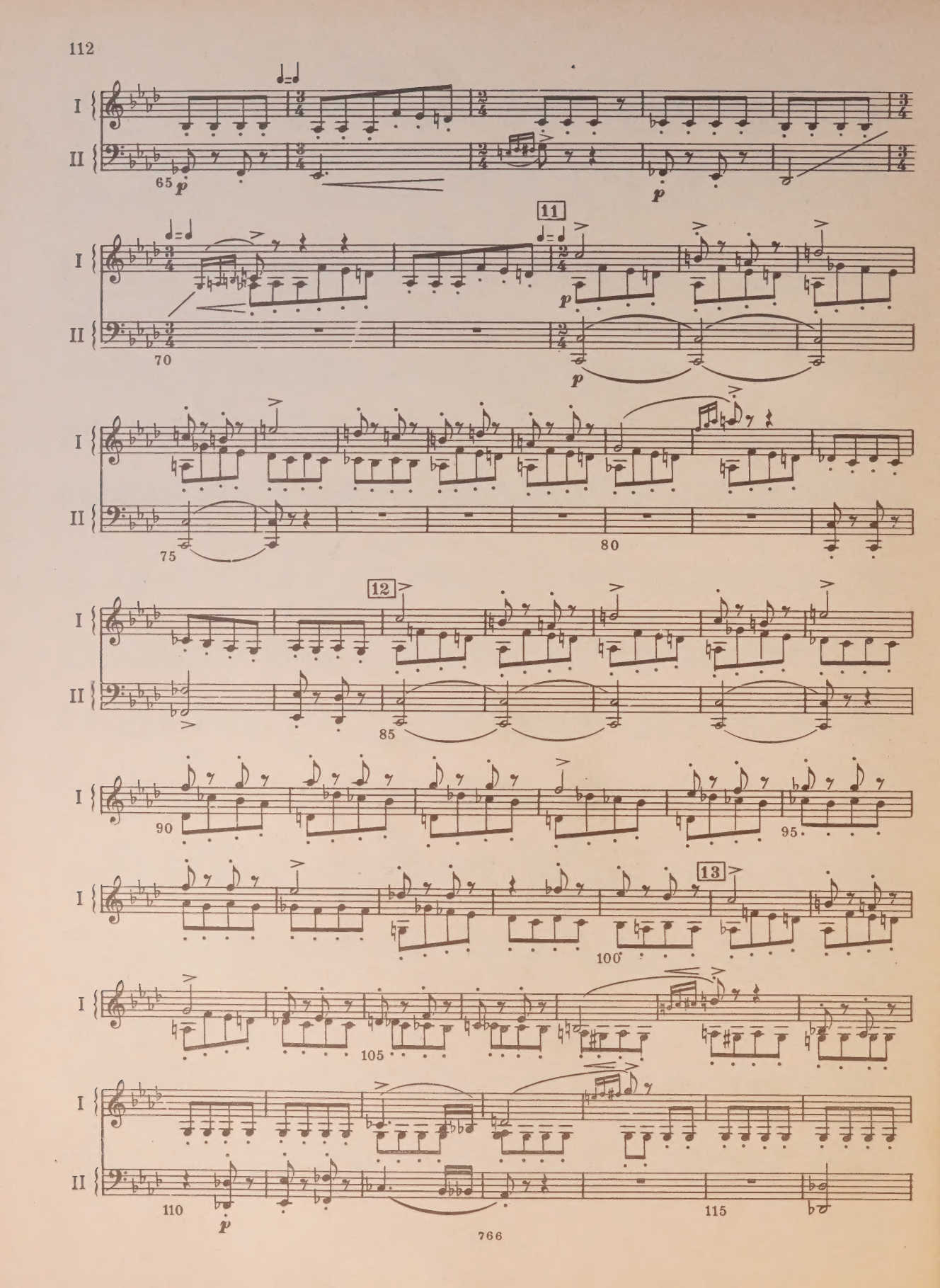
Vla

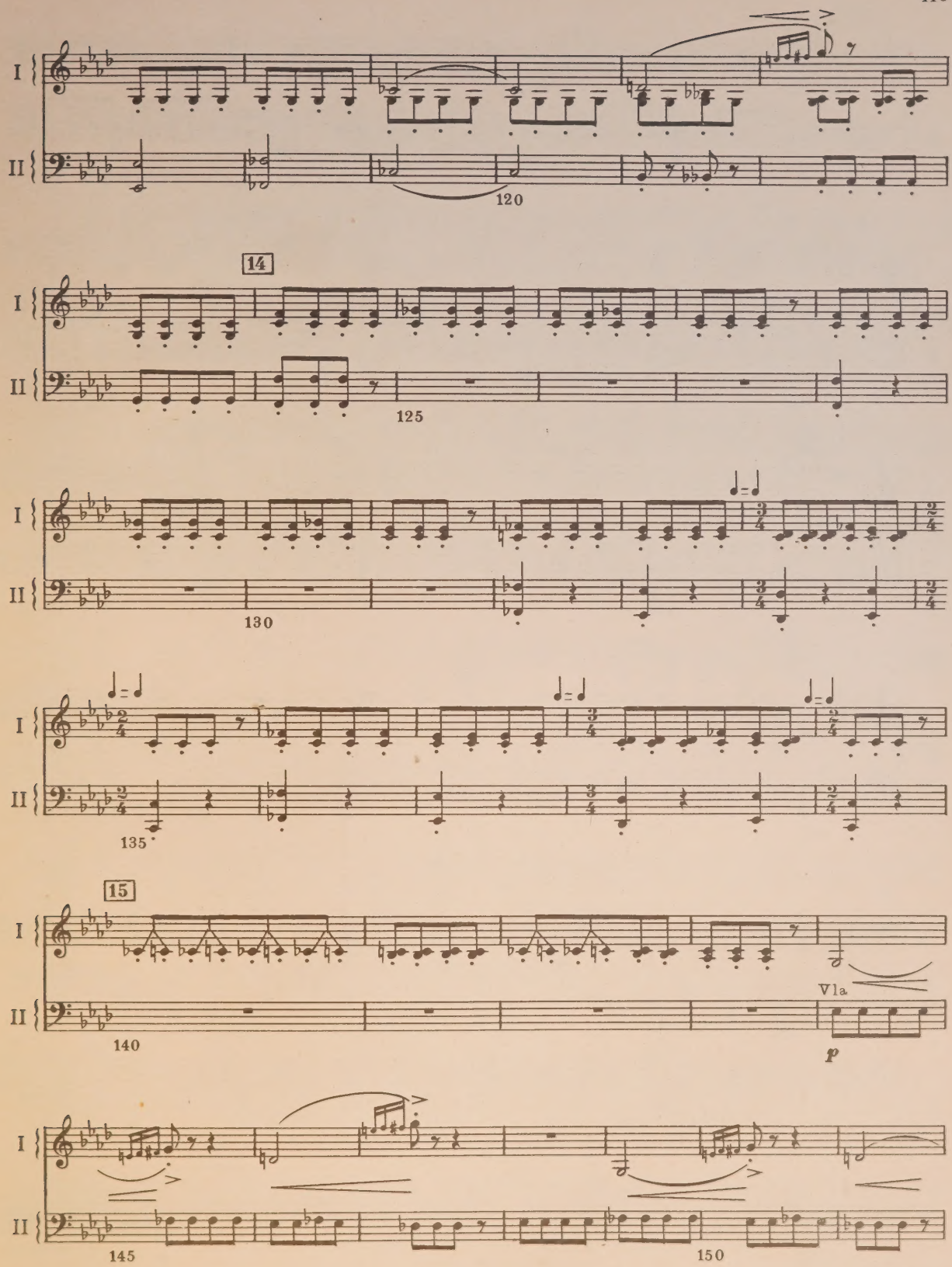
V. I

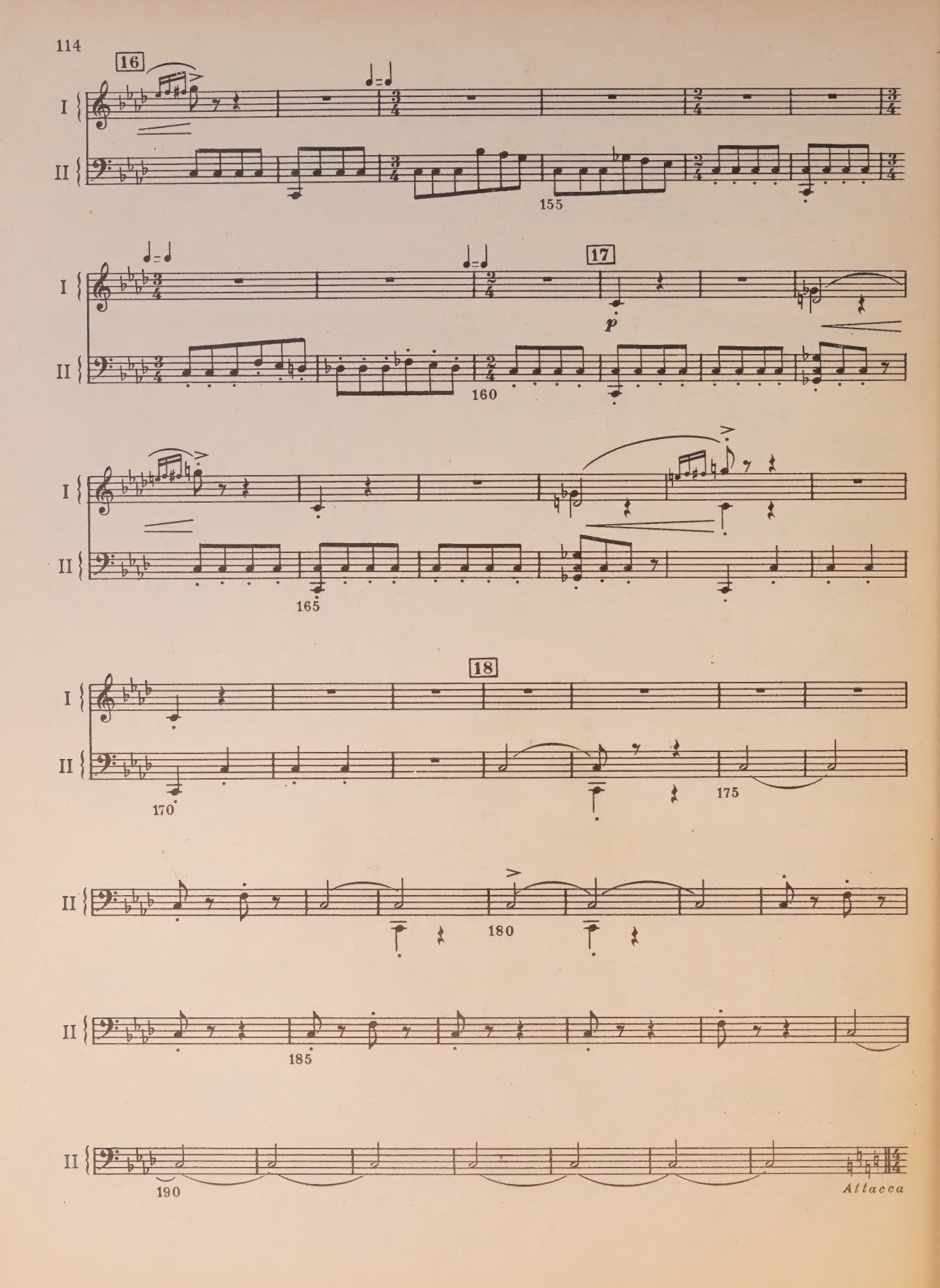
15

20

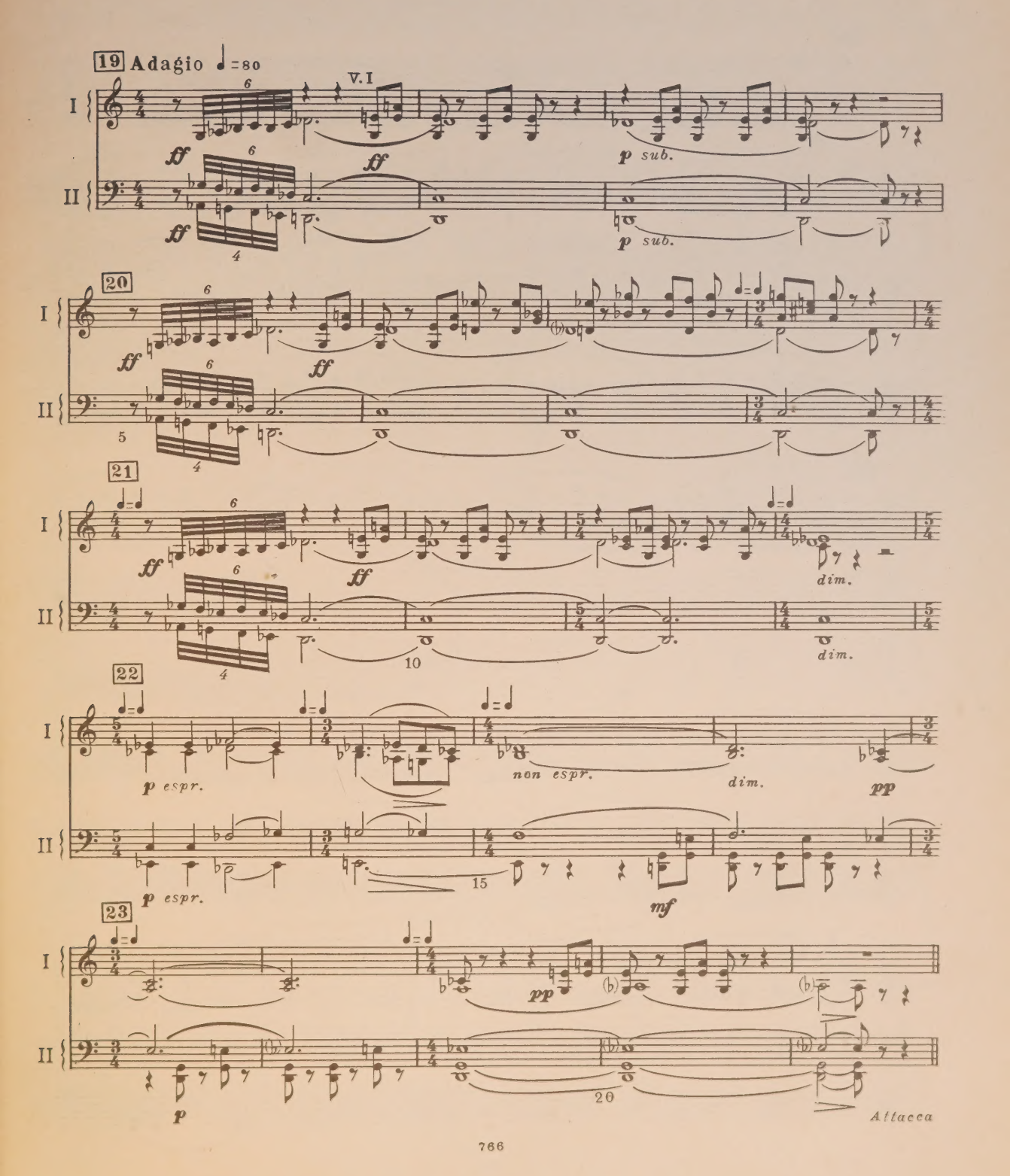

I
II
30
35
p
9
Vc.
p
p
40
45
50
10
55
60


I
II
65
p
11
70
75
80
12
85
90
95
13
100
105
110
115

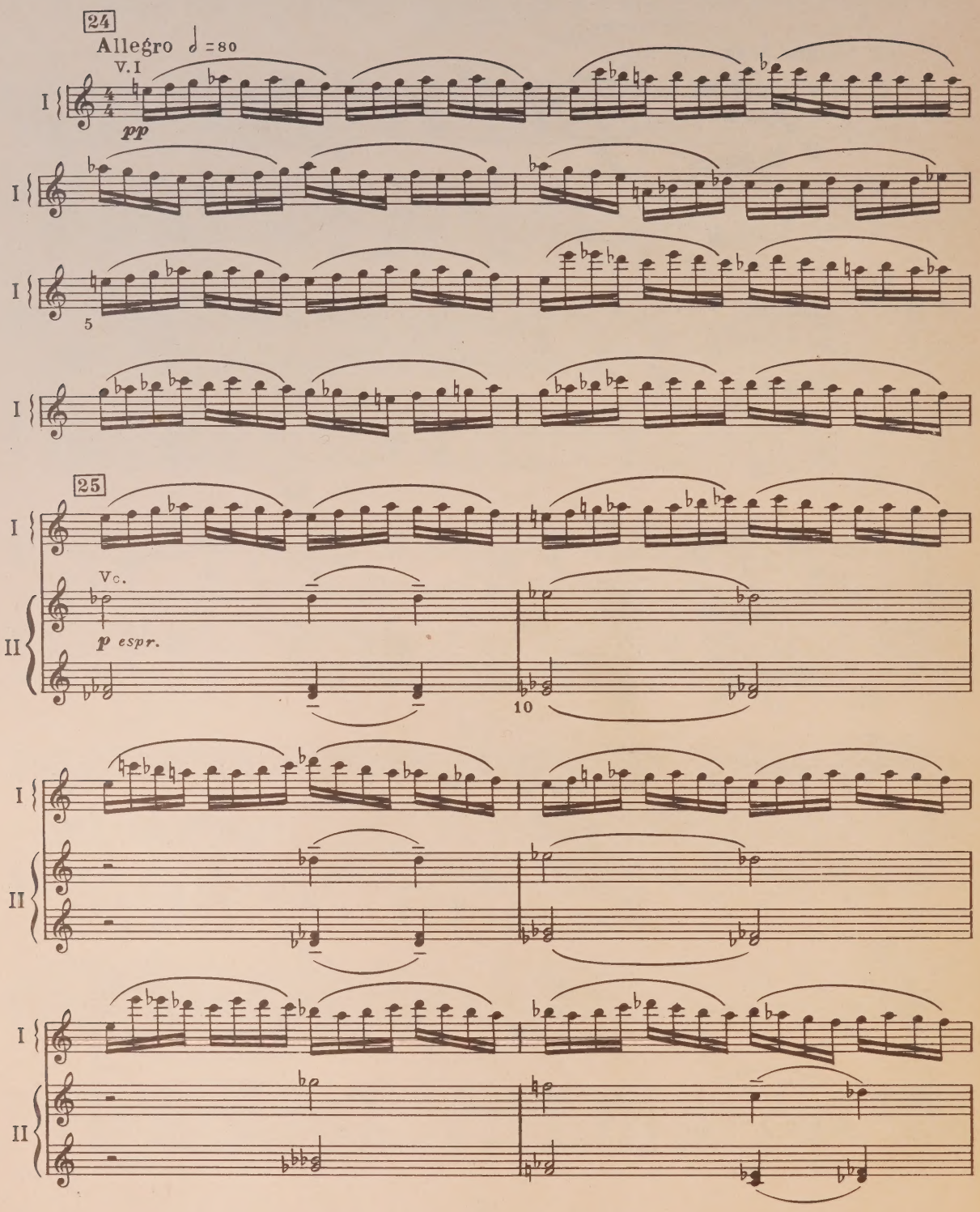

I
II
120
14
125
130
135
15
140
Vla
p
145
150


16
I
II
155
17
p
160
165
18
170
175
180
185
190
Attacca

III. Речитатив



IV. Этюд



I

II

15

26

ff sub.

ff

20

I

II

I

II

25

I

II

ff p cresc.

ff

ff p cresc.

ff

27

I

dim.

II

Vc.

f espr.

Vla

V.II

30

I

II

I

cresc.

ff

II

cresc.

Vc.

sfff ff

II

35

28

I

p poco espr.

II

dim.

p

I

II

40

I

II

I

II

cresc.

ff

29

I

p

II

45

dim.

I

II

(non cresc.)

I

II

50

Attacca

V. Юмореска

30 Allegro ♩ = 80

V. II

I

pp p

II

pp

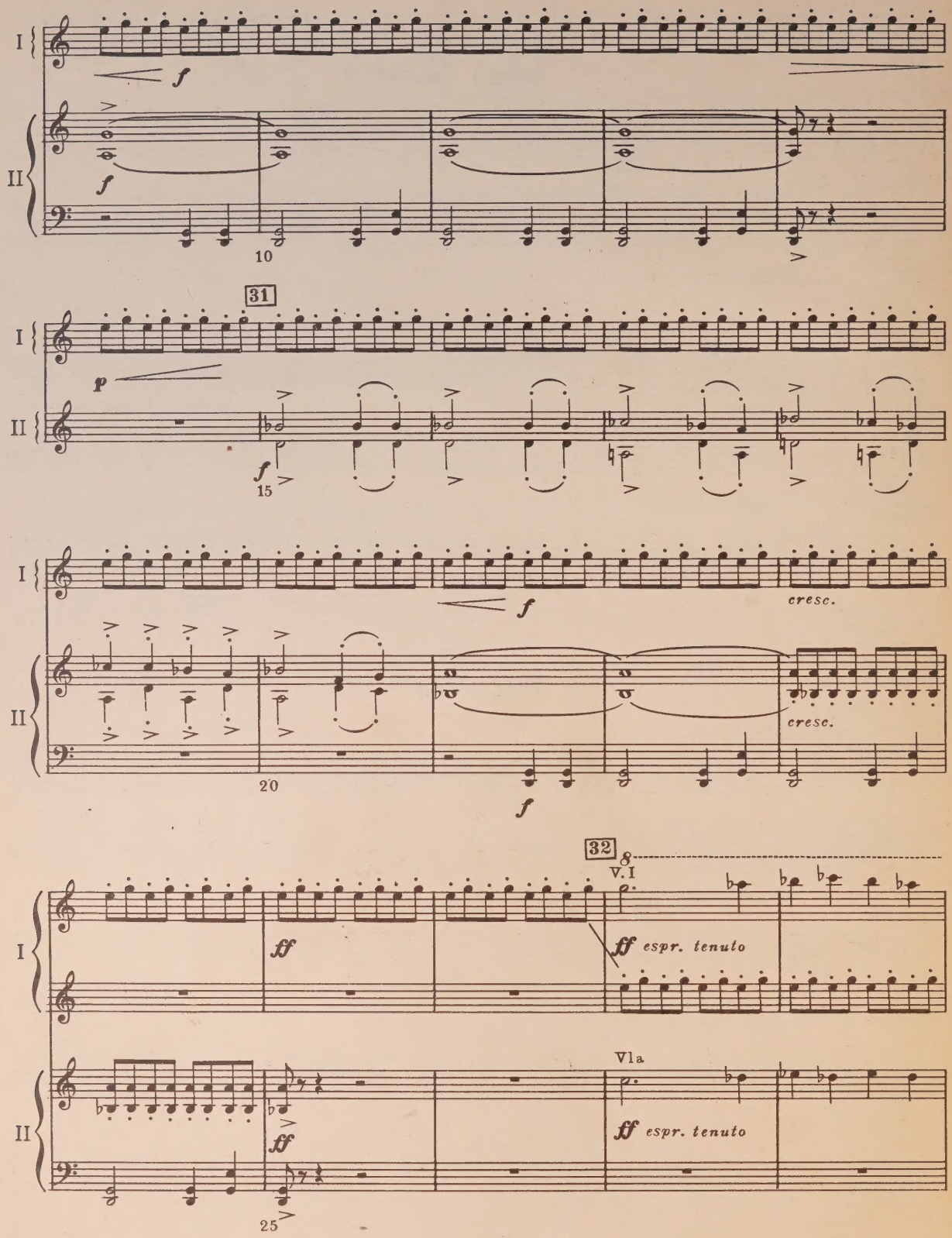
I

mf

II

5

f


I
II
f
10
31
p
f
15
cresc.
20
32
8
V.I
ff
ff espr. tenuto
Vla
25

8

I

II

ff

30

8

I

II

p cresc.

ff

fff

35

V. II

p

40

Attacca

VI. Элегия

33 Adagio ♩ = 69

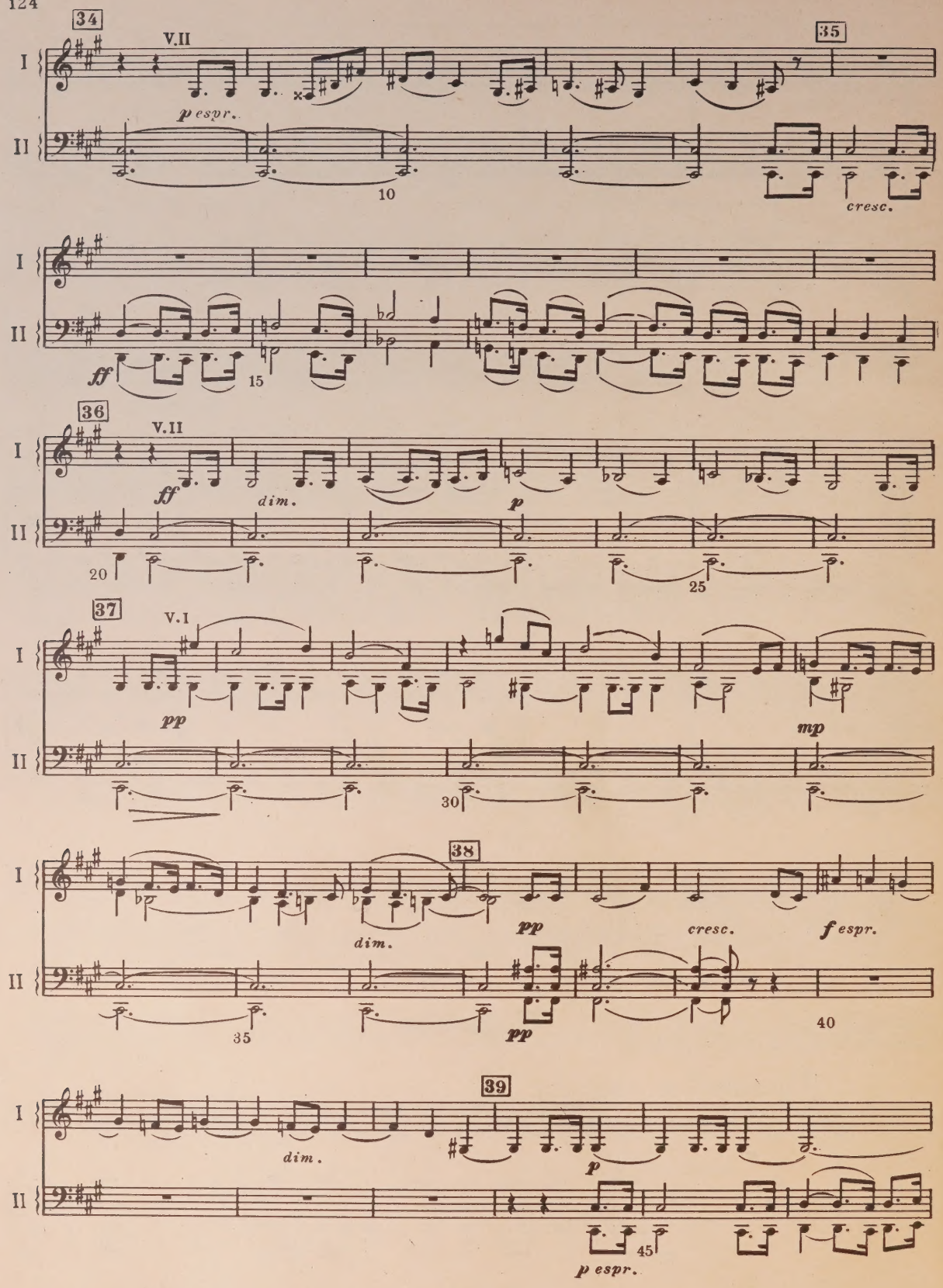
I

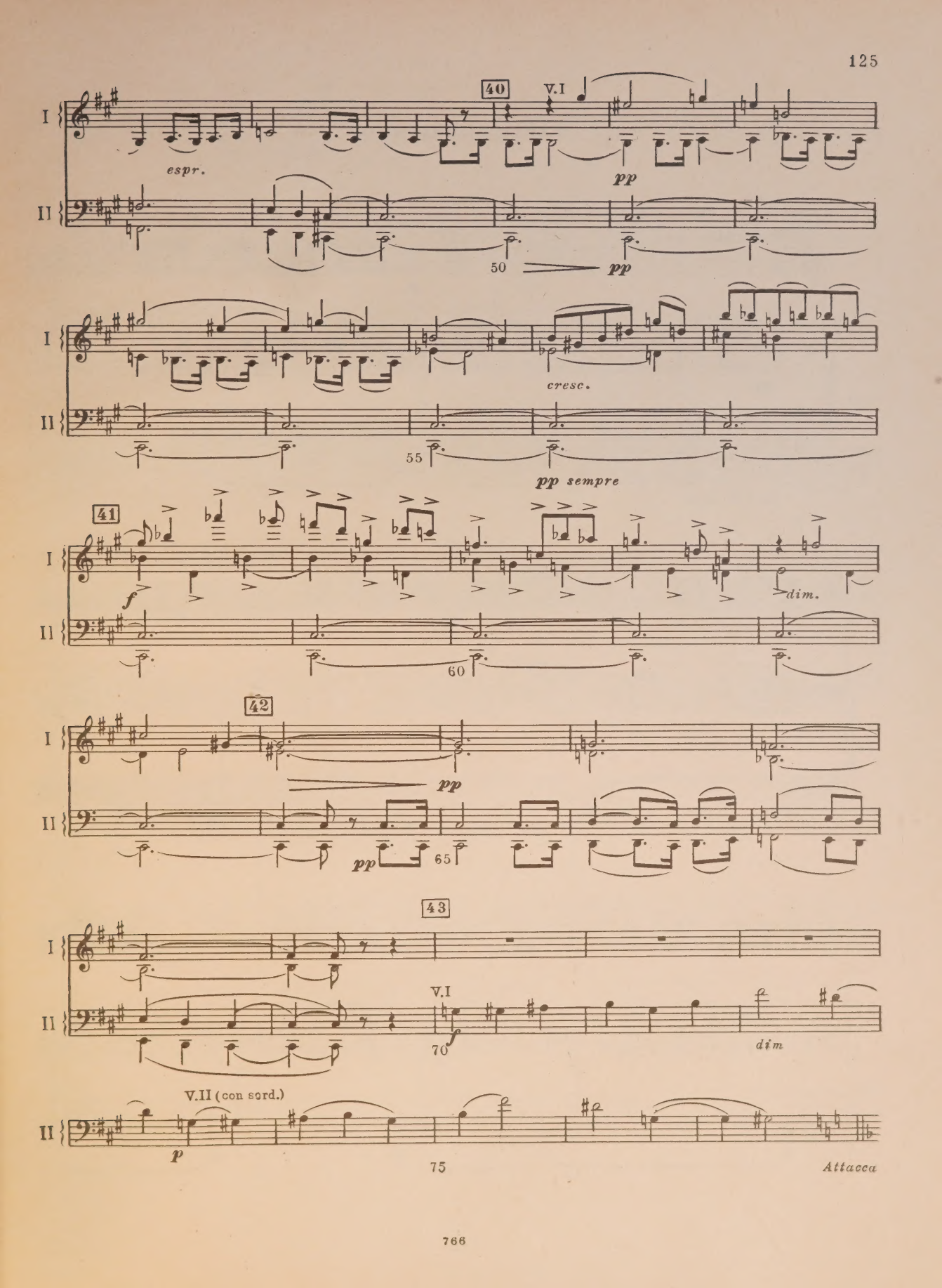
II

p

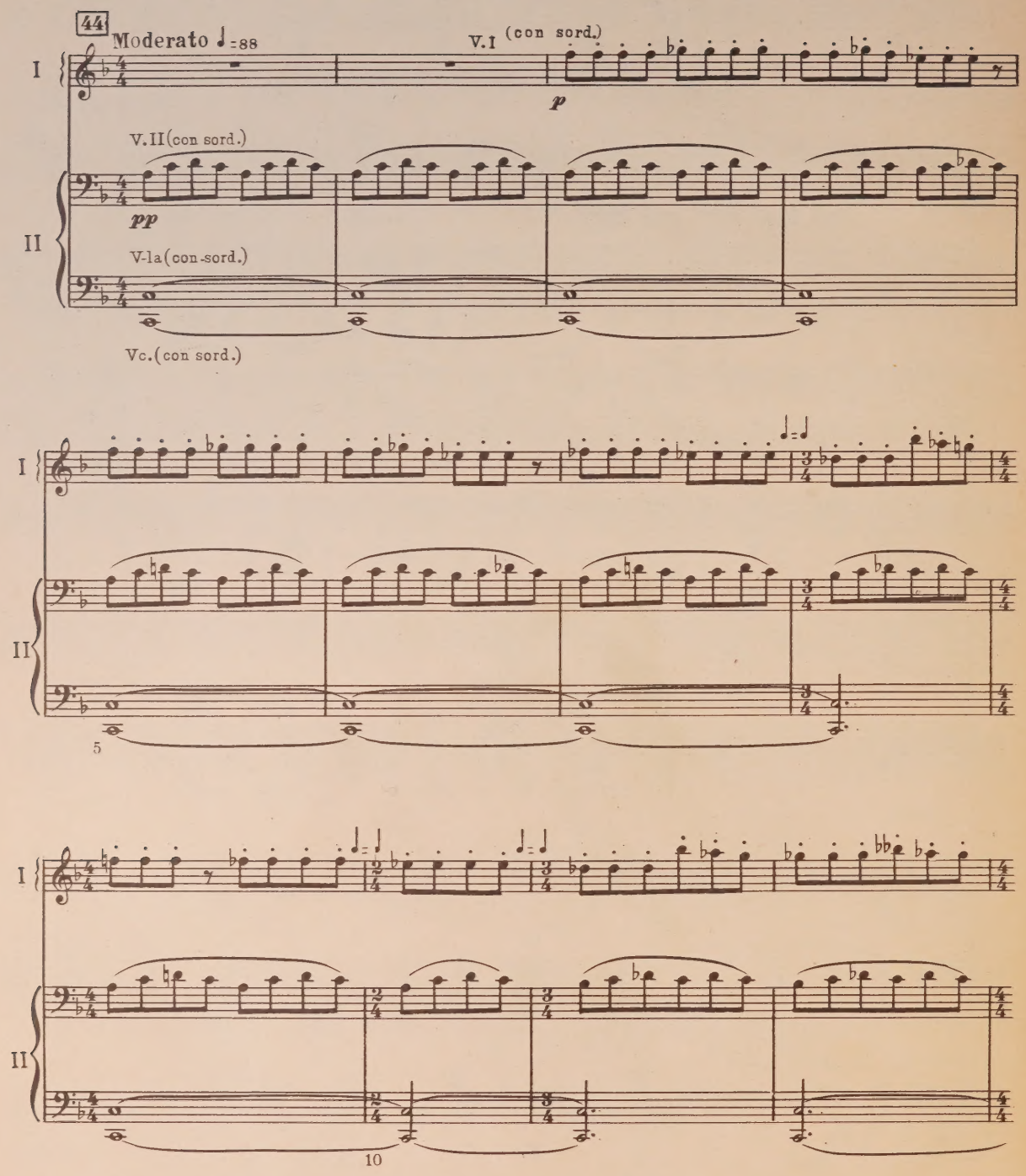
ff

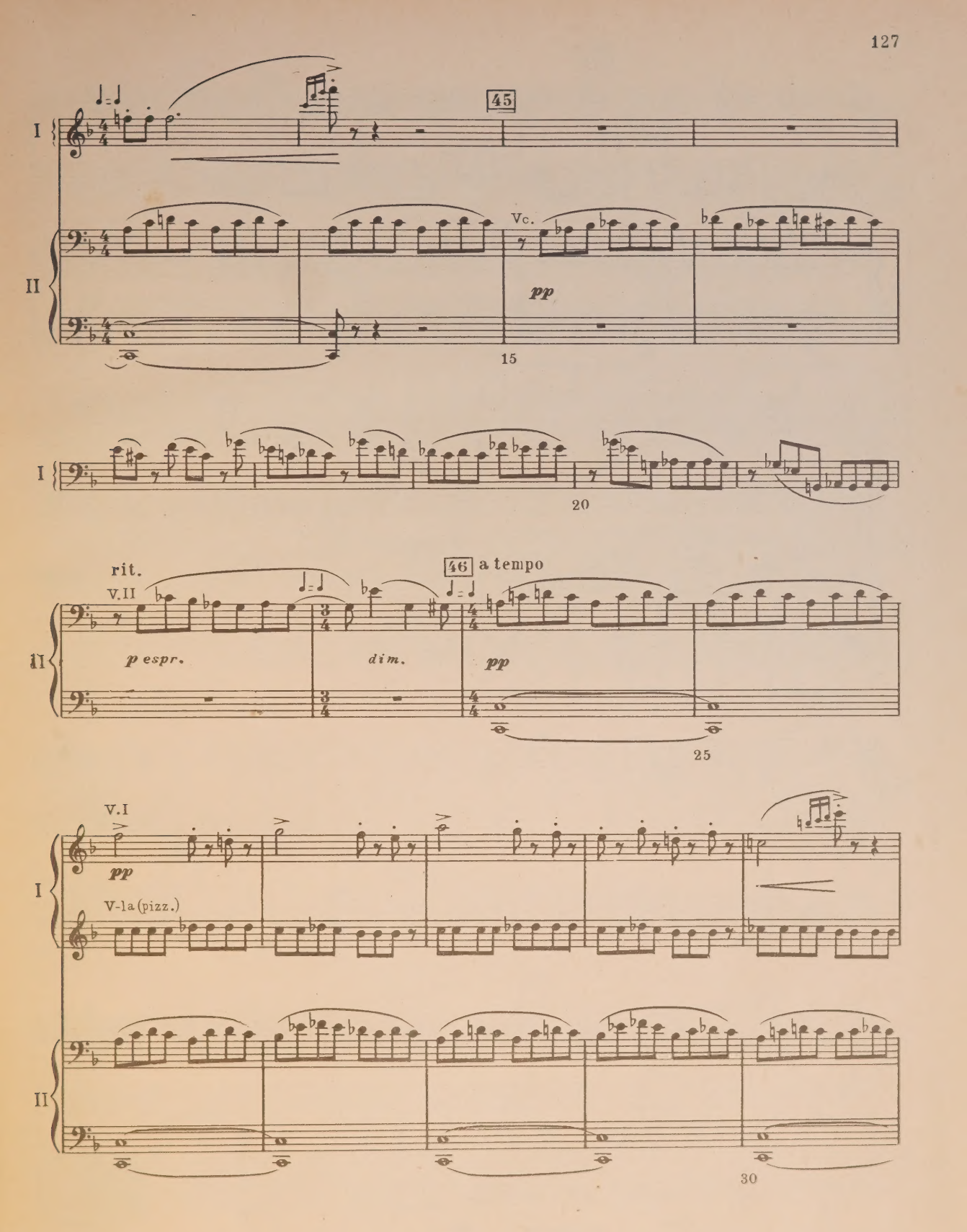
5


34
V.II
p espr.
35
cresc.
ff
36
V.II
ff
dim.
p
37
V.I
pp
mp
38
dim.
pp
cresc.
f espr.
pp
39
dim.
p
p espr.
I
II
10
15
20
25
30
35
40
45


40
V.I
I
II
espr.
pp
50
pp
cresc.
55
pp sempre
41
f
dim.
60
42
pp
pp
65
43
V.I
70
f
dim
V.II (con sord.)
p
75
Attacca

VII. Заключение




45
I
II
Vc.
pp
15
20
rit.
V.II
46 a tempo
p espr.
dim.
pp
25
V.I
pp
V-la (pizz.)
30

47

I

II

pp

f

p

35

p espr.

dim.

p espr.

40

48

Vc.

I

II

p espr.

p

p

45

49

I

II

f

p

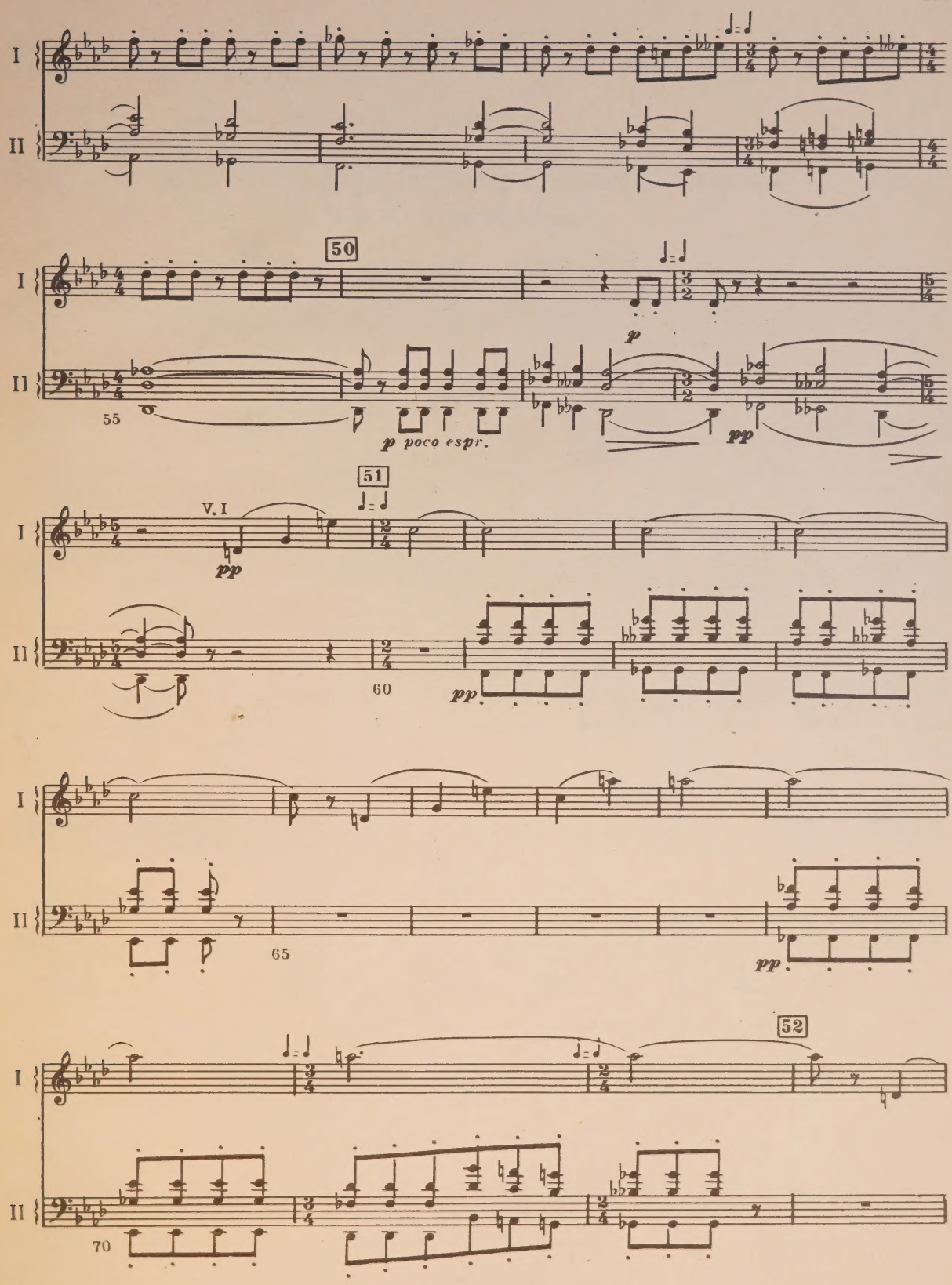
f

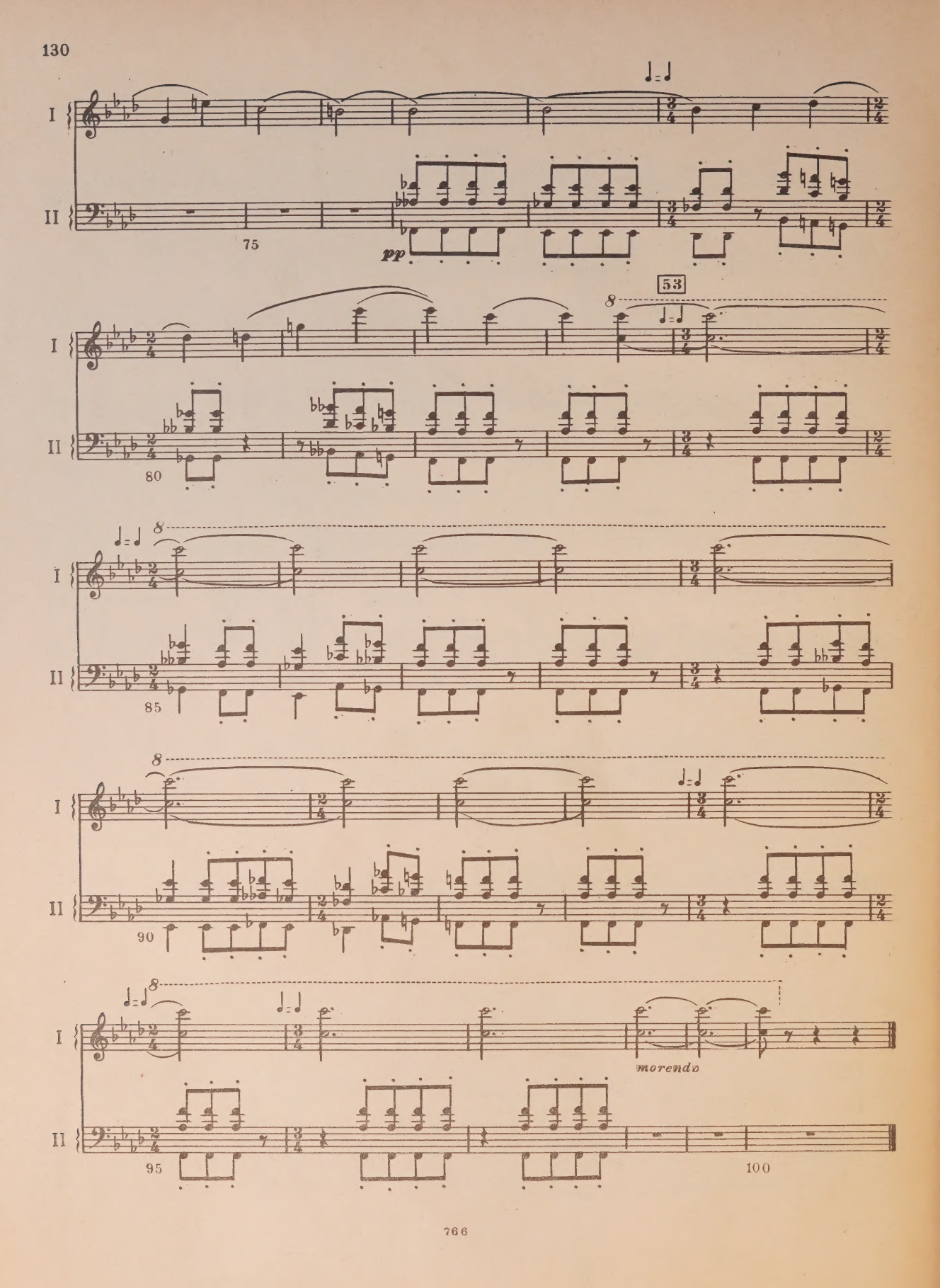
dim.

p

pp

50


I
II
50
55
p
p poco espr.
pp
51
V. I
pp
60
pp
65
pp
52
70


I
II
75
pp
53
8
80
85
90
morendo
95
100

СТРУННЫЕ КВАРТЕТЫ Д. ШОСТАКОВИЧА

Комментарии

ДЕВЯТЫЙ КВАРТЕТ (ор. 117, Es-dur) создан в 1957 году. Посвящается Ирине Антоновне Шостакович. Один из наиболее крупных и сложных опусов Шостаковича в камерном плане. И по объему (достаточно сказать, что только финал—пятая часть имеет 709 тактов), и по разнообразию эмоциональных проявлений, и по сложности формы Девятый квартет превосходит другие квартеты. Пятичастная конструкция его построена в виде постепенно восходящей прогрессии, в которой и форма, и, главным образом, содержание приобретают с каждой последующей частью все более и более развитые и усложненные черты.

Для Девятого, так же как и для некоторых других драматических квартетов, типичны: широкая манера письма с объемными регистрами, действенное использование виртуозных полифонических приемов, искусно осуществленные тематические преобразования, а также восходящая прогрессия многообразных характеристик, возникших из первоначального зерна-тезиса.

Первая часть (Moderato conmoto, Es-dur, четверть=160) имеет четкую несложную форму, построенную на чередовании двух тем, двух контрастных образов. Первая тема искусно соткана из легко запоминающихся по форме мелодических фраз с четкими оборотами, казалось бы, простыми в своей основе, но бесконечно изысканными, благодаря необычному ладовому составу, где основная ми-бемоль-мажорная сфера представлена в обогащенном плане. По построению первая тема трехчастная, основанная, главным образом, на повторах (с измененными качествами) основного тематического материала. Эти повторы, с одной стороны, закрепляют главные рельефы темы, с другой, при наличии вариантных изменений высвечивают ее в различных ракурсах, отчего, на первый взгляд, простая интонационная данность выступает как разнообразная по нюансам музыкальная характеристика.

Первая часть темы строится на тоническом органном пункте, на фоне которого скрипка излагает сольную мелодию. Тема эта неспокойна по своему содержанию, она вся движение, но движение это вправлено в очень пластичные рельефы. Большое количество характерных для нее широких интервалов, построенных в основном на хроматически обостренных звуках Ми-бемоль мажора, сообщают ей известную гибкость, изощренность.

В средней части темы широкие интервальные ходы заменяются поступенными, как бы льющимися от одного опорного тона к другому, образуя извилистую, плотно сопряженную мелодическую линию. Начинаясь в усложненном до миноре, эта мелодия сразу же насыщается оборотами других ладов, образуя в целом тонально неустойчивую устремленную звуковую массу, которая быстро входит в первоначальное русло Ми-бемоль мажора (третий раздел). После этого почти без всякого перехода открывается вторая тема в h-moll (ces-moll). Характер этой темы—камерный. Тонкие линии мелодии виолончели и сопровождающих голосов образуют нежный и поэтический рисунок. Внутренняя собранность формы помогает с большей четкостью раскрыть характер данного художественного образа. Завершается первая часть изложением начальной темы, но в более развернутом эмоциональном плане. К концу первой части общий строй квартета постепенно становится более прозрачным, светлым. Звучность всех инструментов поднимается в более высокие регистры, создавая ощущение завершенности короткой, но выразительной первоначальной экспозиции действия.

Вторая часть (Adagio, a-moll, половина=88)—медленная, задумчивая. Музыкальный строй тематического материала этой части, однородного по сосредоточенному серьезному тонусу, беспредельно распевный. Мелодические вертикали, построенные на хроматически сдвинутых ступенях минорного лада, образуют в целом текучую многослойную массу. Каждый инструмент квартета выразительно интонирует свою песенную мелодию, повествуя о глубоких душевных состояниях. Основная мелодия в первом разделе поручена альту; как контраст звучит ее продолжение у скрипки, речь которой более извилиста и изысканна. Трижды проходит этот своеобразный комплекс, каждый раз со значительными трансформациями, в которых углубляется психологическая сторона художественного образа. Последняя речь скрипки имеет смысловую модуляцию. Песенно-распевные интонации здесь, все более и более замедляясь, создают атмосферу ожидания нового качества, открывая перспективу для следующей части быстрого скерцо.

Третья часть (Allegretto, Fis-dur, половина=138)—легкое ажурное скерцо, с острой, непринужденной гибкой мелодикой. Звучание инструментов здесь нежное, акварельное. Мелодическая линия первой темы (V.I) затейливая, игривая, как бы перескакивающая с тона на тон, образует струящийся, пластичный рельеф. По своей воздушной виртуозной оркестровке эта тема одна из примечательных в творчестве Шостаковича.

Вторая тема скерцо более твердая, упругая, с великолепной моторной экспрессией и яркой танцевальностью. В этой теме (основная тональность ее—d-moll) множество ладовых оттенков, неожиданных интонационных поворотов, полифункциональных сплетений. Характерным является перерастание простой моторности в глубокую по смыслу драматическую симфонизированную форму (особенность, типичная для всех тем второй половины квартета). После первого же своего «обнаружения» ре-минорная тема, развиваясь, быстро переходит в широкий обобщенный план изложения. Танцевальный ритм ее становится поистине симфоническим. Разгон интонационной материи этой темы приводит к появлению у виолончели и альта мощных трелей, на которых короткими четкими абрисами появляются «интонации жестов», как своеобразный сигнал, как указание на важность этого эпизода, после которого наступает резкий перелом. Как в первой части тонический органный пункт во многом был основой тематического движения, так и здесь долгий трельный органный пункт создает звенящий фон, на котором возникает в высоком регистре тихая и проникновенная лирическая мелодия — третья тема (a-moll). Близкие сопоставления этой темы рондо со второй, находящейся как бы на противоположном эмоциональном полюсе,—смелое драматургическое решение. Кристально чистая, светлая задушевная мелодия третьей темы особенно проникновенно звучит после динамического нажима второй темы, составляя эмоциональный центр ажурного скерцо. Завершается скерцо узорчатыми интонациями первой темы.

Четвертая часть (Adagio, Es-dur, половина=80)— еще более медленная и распевная музыка, нежели вторая часть квартета. Ее тематическую основу составляют последования по ступеням вверх широко расположенных мажорных трезвучий с внутренним мелодическим голосом, который изменяет и обогащает эти различные по своему ладофункциональному смыслу вертикали. От предшествующего скерцо здесь остается мягкая, несколько завуалированная звучность с сурдинами. Внезапно в эту тихую трепетную музыку буквально вклиниваются острым колористическим диссонансом ломкие аккорды (pizzicato) солирующей скрипки. Составленные из диссонирующих интервалов, эти аккорды как крепкие узлы, в которых завязаны мелодические линии, несут в себе тревожное и драматически напряженное начало, нарушающее главный ритм первоначальных пластичных аккордовых последований. Эта первая драматическая ситуация, пока короткая, но уже достаточно сильная, открывает перспективу дальнейших сложных психологических нюансов. Резкие аккорды быстро замещаются плавным звучанием первой темы, но драматические ситуации в еще более сложной фактурной комбинации с увеличенной силой вновь повторяются после плавных аккордов. К жестким аккордам (солирующего альта) добавляется напряженнейшая тема у первой скрипки, как приподнятое выявление взволнованных чувств. Эта мелодия появляется на необычном фоне—у трех нижних инструментов звучит «слагаемое» из трех квинт, расположенных на расстоянии полутона друг от друга. (Верхняя квинта в силу ограниченности нижнего регистра у скрипки заменена чистой квартой-квинтой в обращении). До трех форте в очень высоком регистре доходит здесь напряжение драматической мелодии первой скрипки. Но симфонизированная стихия быстро входит в прежние первоначальные рамки пластичных аккордов (первая тема), оставляя впечатление только что прозвучавшего большого психологического подъема.

Пятая часть — финал (Allegro, Es-dur, половина с точкой=116)—усложненная сонатная концепция с острым противополаганием тем и напряженной полифонической разработкой. Здесь, в новом качестве с повышенным тонусом, раскрываются художественные образы предшествующих частей. Примечательным является широкое развитие тематизма. Буквально каждая из тем становится многообъемной, вмещающей большое количество эмоциональных оттенков. Так тема главной партии (Es-dur) строится на интонациях предшествующих частей, претворенных в обобщенный энергичный и сильный по духу характер; побочная партия (B-dur) имеет резко контрастное содержание. Здесь также раскрыт многоплановый (многотемный) комплекс самых различных, сложнейших по ладовой сопряженности интонаций.

Вместе с тем какие бы неожиданные контрасты здесь ни противополагались, везде слышится твердая волевая поступь, временами несколько изощренного, но всегда сильного по внутренним качествам характера. Две больших сферы главной и побочной партий, две широчайших характеристики составляют основу этой необычной и по объему, и по содержанию сонатной экспозиции. Разработка также значительна и по временной протяженности, и по заложенному в ней сонатно-драматургическому потенциалу. Ведущим фактором в ней является полифония с ее бесконечными приемами тематических преобразований и возможностями различного противополагания одной линии другой. Полифонический фактор здесь почти на всем протяжении разработки приподнят в целях раскрытия большого драматургического замысла—показа внутренних, психологически глубоких состояний человека в активном становлении в конфликтных действенных ситуациях. Именно для установления необходимых пропорций между динамически сильной разработкой и последующей репризой—очень постепенном приведении всей гигантской формы квартета к заключительному финишу — потребовалось две медленных части (II и IV), в которых столь же сильно и глубоко раскрывались иного полюса эмоции.

Разработка финальной сонатной концепции имеет несколько крупных разделов. Первый раздел — преамбула к большой фуге, составляющей центр всей драматургии Девятого квартета. Именно в фуге (второй раздел разработки) развернут сложный мир конфликтных психологических переживаний, раскрытых средствами полифонической стихии. Все факторы, которыми можно увеличить потенциал противополагания голосов, приведены здесь в действие. Еще в первом разделе, предваряющем фугу, Шостакович активно полифонизировал музыкальную ткань, разрабатывая основную (первую) тему последней части. Эта тема в начале долго интонируется солирующим альтом, а затем разрабатывается полифонически, соединяясь с различными тематическими образованиями, заимствованными из других частей квартета. В этом разделе много перестановок в двойном контрапункте, когда действенно перемещаются не только отдельные линии, но и целые мелодические пласты. Преамбула к фуге имеет сильный и энергичный тонус. Большой полифонический накал логично продолжается в фуге, которая имеет тот же экспрессивный характер, что и вступительная к ней часть. Общее движение музыкального потока в фуге стремительное, несущееся с большой быстротой, и временами кажется, что буквально стихийная сила движет этим симфонизированным звуковым потоком. Каждое вступление нового голоса здесь очень заметно, так как Шостакович отлично использует систему регистров, включая и выключая которые, он достигает огромного динамического эффекта. Грандиозный разгон полифонизированной конструкции буквально упирается в аккордовый комплекс, составленный снова из секунд и септим, образующих сложнейшую вертикаль. На этом необычном фоне виолончель интонирует в высоком регистре драматическую тему—одну из преображенных тем четвертой части, которая ранее имела несколько иное, но также драматическое содержание. Абсолютно на тех же аккордах в четвертой части эту сильную речь интонировала первая скрипка; в финале, после фуги, ее исполняет высокая виолончель с предельно сильным и напряженным произнесением каждого звука. После такой драматической речитации эти же аккорды повторяет весь квартет в широком изложении и с подчеркнутой драматической характеристикой. Очень медленно движение замирает. Остаются лишь последования малой секунды (у первой скрипки, затем у альта), противостоящие только что прозвучавшей фуге и не менее сильным комплексам драматических аккордов. Повторение этой интонации с тона у альта (с меньшей динамикой) значительно успокаивает общую экспрессию. Создается впечатление некоего водораздела, отделяющего окончание одного драматического эпизода от другого, не менее сложного, но имеющего абсолютно иную интонационную выразительность.

Наступает реприза — смысловое постепенное приближение к абсолютной тонике—заключительной вершине всего квартета. Начало репризы строится на материале главной темы финала, обрамленной интонациями тематизма других частей, в результате создается некое обобщенное качество, в котором мало-помалу укрепляются и устанавливаются основные жизнеутверждающие тематические характеристики. С полифоническим же окружением звучит и вторая побочная тема—поистине большая смысловая итоговая тематическая характеристика, обобщающая сложный мир контрастных образов, составляющих многогранную основу музыкальной драматургии этого замечательного произведения.

ДЕСЯТЫЙ КВАРТЕТ (ор. 118, As-dur) создан в 1964 году. Посвящается М. С. Вайнбергу. Десятый квартет построен в свободной манере распевного шубертовско-глинкинского характера. Вся форма четырехчастного цикла напоминает широкую песню, в которой постепенно оживают различные эмоционально-образные оттенки лирических состояний. Квартет состоит из четырех частей, составляющих единую художественную концепцию. Принцип сонатности, положенный в основу квартета, проявляется в контрасте отдельных частей, имеющих ярко образную локальную содержательность. Поэтому исходя из сопоставления и противополагания больших разделов музыкальной формы, можно говорить о крупной сонатной драматургии. Как всегда Шостакович в первую очередь заботится о целостности музыкальной концепции всего цикла, о логичной пропорциональности (смысловой соотносительности) отдельных эпизодов-частей. Поэтому он не выделяет первую часть в самостоятельную сонатную форму, а строит ее как первоначальное обнаружение главного художественного образа квартета, в данном случае — лирического, определяющего собой дальнейший ход развития сонатного цикла. Вторая часть играет роль драматической антитезы. Затем развитие цикла идет в драматически углубленном плане—медленная и сосредоточенная реакция на происшедший драматический конфликт (третья часть). В финале, после сложных

переживаний (действий) снова восстанавливается первоначальная лирическая сфера; постепенный процесс преодоления (изживания) драматических наплывов подводит к кристально чистым финальным интонациям, как бы приподнятыми над грубыми земными явлениями.

Первая часть (Andante, As-dur, четверть=120)—построена на двух темах, на двух эмоциональных преломлениях единого художественного образа. Эта музыкальная концепция, основанная на сочетании двух тем, как и в Девятом квартете, занимает в творчестве Шостаковича все более и более заметное место. Двукратное повторение двух тем становится исходным пунктом для дальнейшего развития. Подобную конструкцию обозначают как сонатную без разработки, иногда называют ее сонатиной. Между тем, это не соната, и тем более не сонатина, а одно из звеньев крупной циклической формы, первая характеристика художественных образов.

Первоначальная тема звучит у солирующей скрипки. Для подчеркивания характерных признаков художественного образа здесь применяется лад со сложным внутренним строением. В Ля-бемоль-мажорный строй включается целый ряд интонаций, казалось бы очень далеких от этой тональности, таких, например, как ми-минорные и ре-минорные обороты. Между тем, сопрягаясь вместе, эти интонации очень органично входят в основную мажорную систему. Общее звучание тематической мелодии сдержанное. Этому способствует изложение ее в среднем регистре, а также сравнительно небольшой звуковой ее объем. Развернутая одноголосная мелодия первой скрипки подкрепляется затем мелодическими линиями других голосов, звучание которых образует небольшой колористический контраст с солирующей мелодией. Рельефы мелодических оборотов здесь удивительно пластичны, завершенны. Создается впечатление, что звуки, естественно переливаясь, струятся, образуя распевную форму. Начинаясь в устойчивом Ля-бемоль мажоре, общее развитие постепенно переходит в другие ладо-тональные сферы, однако не образуя коренных модуляционных переходов, а лишь создавая некоторое расширение основной мажорной сферы, после чего снова появляется первоначальная мелодия, на этот раз подкрепленная полимелодической фактурой других инструментов. Но и здесь композитор придерживается прозрачной музыкальной фактуры, легкой и воздушной. Мелодия первой скрипки свободно интонируется на этом пластичном лирическом основании.

Вторая тема первой части более суровая, более сумрачная. Основной характерный пульс ее—беспокойный ритм рокочущего альта, на фоне которого идет сосредоточенная мелодия виолончели, распетая широкими длительностями. Суровый фа минор с пониженными отдельными ступенями лежит в основе этого приглушенного тревожного художественного состояния. Лишь с появлением мелодии скрипки (первая тема) эмоциональный тонус начинает приближаться к исходному лирическому состоянию, колорит постепенно светлеет. Снова звучит пластичный полимелодический распев первоначального образа, заполняя собой всю фактуру. Несмотря на большое эмоциональное напряжение, распевность в этом эпизоде держится в камерных границах. После лаконичного показа первой темы снова появляется вторая, на этот раз в Ля-бемоль мажоре (в основной тональности части). Звучит эта тема, как и прежде, у виолончели, но сюда добавляются широкие песенные комплексы трех других инструментов. Затем вводится еще небольшой эпизод с солирующим альтом (sul ponticello), который излагает, казалось бы, незначительный материал, относящийся к средней части первой темы. Этот эпизод имеет несколько тревожный и звенящий оттенок. Но мимолетная сумрачность быстро преодолевается и снова звучат широкие распевы первоначальной темы. Заканчивается первая часть колористически красивыми аккордами в высоком регистре, когда, постепенно повышаясь, аккордовые комплексы становятся все более и более невесомыми.

Как вихрь, как злое начало внезапно наступает вторая часть (Allegro furioso, половина=100). В ее музыкальном изложении все искривлено, начиная с самого лада (e-moll с большим количеством пониженных и повышенных ступеней), кончая характером звукоизвлечения. Здесь много тематических проведений, исполняемых смычком вниз, отчего создается очень напряженный и сильный, энергичный оттенок, как будто первоначальное светлое лирическое состояние резко нарушилось вторжением драматической силы. Дьявольская музыка постепенно заполняет все регистры, добавляется большое количество удвоений, отчего еще больше звенит напряженная токкатная страшная музыка. По конструкции эта часть написана в форме рондо. Однако здесь нет четкого деления на отдельные части, ибо идет сплошной поток напряженнейшей драматической прогрессии, когда одна тема, сопоставляясь с другой, образует сложный художественный процесс становления, в котором каждое последующее проведение, заимствуя от предыдущего его динамику, звучит еще более усложненным и напряженным.

Так же внезапно, как началось это драматическое скерцо, так же внезапно оно и обрывается, уступая место медленной и очень экспрессивной, распевной чаконе.

Третья часть (Adagio, a-moll, четверть=80)—медленная, сосредоточенная по содержанию полифоническая музыка. В основе ее лежит остинатная мелодия, которая почти везде звучит у виолончели. Общий строй этой темы суровый, сдержанный, обладающий большой силой Экспрессия, заложенная в ней, определяет собой художественно-образное содержание. Первоначальное проведение остинатной темы звучит у виолончели, расположенной выше альта и второй скрипки. Гармоническое изложение ее позволяет квалифицировать данную форму как чакону, так как основной тематизм представляет собой гармонический комплекс с ясно очерченными ладо-функциональными соотношениями и развитием чисто аккордовых функций (сложно разработанный a-moll). На протяжении всей формы эта гармоническая основа сильно видоизменяется (развивается), нерушимой же сохраняется лишь остинатная мелодия у виолончели. По приемам формообразования здесь имеется целостное свободное полимелодическое развитие, когда на первоначальную остинатную тему в дальнейшем постепенно наслаиваются интонации первой скрипки, как бы еще новая тема, которая также не разделяется на отдельные вариации. Мелодическая линия скрипки—целостная музыкальная характеристика с индивидуализированными интонационными оборотами, постепенно развивающимися в очень широкую и экспрессивную форму. Построена она с применением иноладовых хроматических оборотов, которые подчас с большой остротой сочетаются с сложным ля минором чаконы. Общая форма чаконы сосредоточена в строгих локальных границах. Все движение полифонических голосов строго держится в среднем регистре, образуя довольно суровую и сдержанную музыку, без перенапряженных регистров и утяжеленных глубоких басов. Шостакович в своем творчестве представил довольно много пассакальных форм и форм чаконы. Чакона из Десятого квартета—еще один пример вдумчивого раскрытия потенциальных возможностей, таящихся в этой веками освященной классической форме. Медленная поступь чаконы Десятого квартета отлично оттеняет последующее рондо, имеющее подвижный и светлый характер. Последние такты третьей части (чаконы) написаны в форме перехода, где осуществляется мелодическая модуляция из сурового ля минора к светлому Ля-бемоль мажору финала. Последняя четвертая часть (Allegretto, As-dur, четверть=116) начинается без перерыва после чаконы. Открывает эту часть тема у альта—очень собранная и подвижная, энергичная по своему характеру. Изложенная на низкой струне *до*, эта тема имеет специфический альтовый характер—несколько приглушенный, но обладающий довольно сильной поступательной энергией. Первая скрипка и виолончель на всем протяжении альтовой темы интонируют долгие гармонические сочетания, опирающиеся на тонику Ля-бемоль мажора, опорный центр главной тональности всего квартета. В то время, как в скерцо (вторая часть) все вертикали были вздыблены и абсолютно отсутствовали какие бы то ни были устойчивые аккордовые комплексы, в чаконе и затем в финале вертикальная структура общего строя постепенно успокаивается. Появившиеся здесь долгие протяженные аккорды становятся примечательным этапом в развитии общей эмоциональной линии содержания, когда музыка постепенно переходит в некое новое качество, в котором темные, страшные наваждения отходят в сторону, а на первый план проступают светлые жизнеутверждающие интонации, в то же время—сосредоточенные и серьезные, с большой внутренней психологической весомостью. Оттого вся музыкальная фактура двух последних частей квартета обладает распевной гармонией, в которой наряду с четкой эмоционально-глубокой аккордикой имеется поразительно пластично развитая многоголосная ткань.

Первая альтовая тема финала, упругая и отчетливая по рисунку, расширяется, не покидая своего низкого регистра (область струны *до*), становясь все более и более весомой. Прибавляются лишь другие голоса — мелодии с небольшими ладовыми отклонениями. После искусной модуляции, после сдвигов в диезные тональности (контрастная средняя часть) вновь очень свежо звучит активная подвижная тема, на этот раз вместо альта у второй скрипки. Это проведение, такое же, энергичное, как и первоначальное, сопровождается осторожным аккомпанементом виолончели и альта. В этой фактуре абсолютно нигде не затуманивается рельеф центральной мелодии, нигде нет тяжелых наслоений, все внимание приковано к тематической линии, которая составляет здесь главное эмоциональное начало в общем развитии формы.

Вторая тема звучит в далекой тональности—ре минор. Это третья степень родства от основного ля-бемольного строя. Вторая тема—абсолютно иной эмоциональный мир, нежели первая. Вся она строится из приглушенных широко раздвинутых вертикалей, с большим количеством протяженных долгих звуков, выдерживаемых как своеобразный органный пункт, как мелодическая педаль, скрепляющая собой движение мелодической линии. Основная тема находится также у альта. Но на этот раз альт интонирует плавную, напевную линию большого эмоционального дыхания, которая имеет довольно значительный объем, развиваясь, главным образом, в среднем и высоком альтовом регистре. Специфический альтовый тембр, несколько напряженный, придает этой теме своеобразный, терпкий характер. К тому же долгие протяженные вертикали, звучащие в далеких крайних регистрах (линия виолончели дублирует мелодическую линию первой скрипки на расстоянии трех октав), создают ощущение большого звукового пространства, как бы насыщенного звенящей тишиной. По форме эта тема имеет сквозное непрерывное развитие, хотя в ней ясно ощущаются два больших раздела: первый, основанный на доминантовом органном пункте ре минора, и второй—на органном пункте на звуке *соль*, который является расширенной субдоминантой ре-минорной тональности. Общее развитие музыкальной фактуры подкрепляется интенсивным разворотом ладовых функций. В первом разделе звучит широко раскрытая ре-минорная сфера с рядом измененных ступеней этой минорной тональности. Второй же раздел имеет более сложную структуру. Остинатное основание на звуке *соль* дает возможность провести довольно значительное развитие функций сложного мажоро-минорного лада. Одновременное присутствие в этом соль-мажоро-минорном эпизоде большого количества звуков, которые, оставаясь на прежней высоте, явно тяготеют к прежней тональности ре минор (с опорой на пятой ступени), говорит о том, что здесь имеется своеобразный вертикальный контрапункт, когда тема, сохраняя свой ре-минорный остов, получает новое контрапунктическое соотношение по вертикали. Бас, а за ним и первая скрипка сдвинулись на один тон вниз, в то время как верхняя мелодия (альт) и некоторые другие педальные звуки сохраняют первоначальную высоту своих ладовых опор. Это напряженное полифункциональное сочетание постепенно ниспадает по динамике, и затем снова вступает в строй первоначальная тема, которую интонирует альт (но не на басовой струне *до*, а в среднем регистре в первой октаве).

Третья тема рондо вступает почти без всякого перехода. Общий эмоциональный строй ее еще более контрастный, нежели у второй темы. Третья тема оригинальна по своей конструкции. Вторая скрипка, альт и виолончель в три октавы проводят медленную, необычайно собранную, суровую мелодию. Особый колорит в ней придает изложение октав. Вторая скрипка и альт звучат на расстоянии одной октавы, а линия виолончели отстоит от альта на две октавы. Таким образом, образуется довольно широкий регистровый диапазон в движении этой сосредоточенной распевной темы. К тому же, здесь имеется сильно трансформированный ля-минорный строй. Понижены такие ступени, как II, IV, V, изменение которых всегда приводит к большой напряженности. Одновременно звучат и диатонические ступени ля минора, что создает весьма сложный общий ладо-функциональный комплекс, в котором присутствие большого количества бемолей указывает на явную органическую связь с главным строем квартета—с Ля-бемоль мажором. Появление *ля* как центра новой тональности обусловлено имеющимися в предшествующих частях мелодическими сдвигами с Ля-бемоль-мажорной тоники на ля-бекар. Эти сдвиги, звучащие еще в тематизме первой части, в финале получают большое и сложное развитие. В результате появляется напряженная по своему строю тема несколько загадочного облика. Ее широко расставленные октавы сопровождаются непрерывным движением восьмыми у первой скрипки (пиццикато), отчего еще больше оттеняется сосредоточенность движения октав. Почти на всем протяжении темы здесь имеется нюанс глубокого пианиссимо.

Вслед за третьей темой появляется большой по динамике раздел музыкальной формы, который носит смысловую функцию сонатной разработки. Здесь в многочисленных полифонических сплетениях расширяются, противополагаются и сталкиваются самые различные элементы тематизма всех частей. В этом разделе общий ритм формы становится повышенно напряженным, острым. После долгого пребывания на приглушенных звучностях, с особой силой звучат сильные и волевые интонации. Для большей яркости композитор строит музыкальную фактуру главным образом из коротких, упругих мотивов, сочетая которые он добивается чрезвычайного напряжения и экспрессии. Именно здесь, постепенно расширяясь, музыкальная фактура квартета приобретает конфликтно-драматический характер. Все распевные, мелодически широкие темы здесь замещаются стремительным натиском моторной графики. Жестко и необычайно остро излагаются все линии. Особенно сильно и напряженно звучит кульминация этого раздела (74), когда соединяются усложненные рельефы первой темы финала (одновременное проведение этой темы в прямом и обращенном движении у первой и второй скрипки) с экспрессивным изложением темы чаконы у альта и виолончели. Долго не снижается высокий тонус эмоционального накала. Но все же форма медленно и очень постепенно возвращается к исходным первоначальным тематическим построениям. Снова звучит вторая тема в ре миноре. Также звенят широко расставленные педальные звуки виолончели и высокой второй скрипки, основную мелодию здесь ведет первая скрипка. Постепенно мелодия второй темы все больше и больше по своему рельефу приближается к первоначальному тематизму финала. Осуществляется плавная смысловая модуляция от второй темы к первой. Но характерно, что появление первоначальной темы финала, продолжающей собой движение первой скрипки, не становится здесь в полном смысле репризой, а является, как и в Девятом квартете, лишь частным этапом на пути к заключительным светлым звучаниям, когда музыка снова возвращается к завуалированному тихим светом колориту первой темы. Появляются высокие регистры. Интонации высветляются все больше и больше. Заключительный тематизм, синтезирующий характерные интонационные рельефы финала и первой части, образует умиротворенный и мудрый итог большого лирического произведения.

ОДИННАДЦАТЫЙ КВАРТЕТ (ор. 122, f-moll) создан в 1965 году. Посвящается памяти В. П. Ширинского—одного из создателей и участников квартета имени Бетховена. Одиннадцатый квартет состоит из семи небольших частей, своеобразных камерных новелл, лаконичных, как рассказы Чехова. Каждая часть имеет название: первая—«Вступление», вторая—«Скерцо», третья—«Речитатив», четвертая—«Этюд», пятая—«Юмореска», шестая—«Элегия» и седьмая—«Заключение». Все части исполняются без перерыва. Общее развитие музыкального замысла основывается на контрасте между отдельными частями, но характерно, что этот контраст нигде не переходит в острый конфликт, а остается в границах тонких сопоставлений и мягкой светотени. Каждая часть строится на едином тематическом материале, который в развитии иногда получает облик второй темы. Поэтому ни одна часть не имеет развернутой сонатной формы с крупными противополаганиями тематического материала. Преобладают трехчастные формы, основанные либо на одном тематическом материале с небольшой контрастной серединой, либо на двух, близко соприкасающихся по содержанию друг с другом. Главным формообразующим принципом является тематическое развитие от одной части к другой, когда различные варианты тематизма логически продолжаются и претворяются в последующих частях, образуя единый комплекс художественных образов.

Одиннадцатый квартет написан тонкими камерными штрихами. Совершенно исключены тяжелые, массивные

звучности. Все очень прозрачно, нежно, согрето внутренним теплом. Тонкость письма соединяется здесь с предельным лаконизмом. Одиннадцатый квартет один из самых коротких, приближающийся по своей временной протяженности к Седьмому, который длится всего 11 минут.

Первая часть (Andantino, f-moll, четверть=104)—простая трехчастная форма с лаконично построенным тематизмом. Как бы силуэтом лишь намечены тонкие очертания красивых мелодических узоров. В самом начале долго солирует первая скрипка. Мелодия полна задушевности и глубины, заставляет вслушиваться буквально в каждый интонационный оборот. Постепенно, незаметно появляются вторые и третьи голоса по типу подголосочного развития в русской народной полифонии. Общая звучность долго держится в среднем задумчивом регистре, изредка повышаясь, светлея по колориту. Все время сохраняется прозрачность музыкальной фактуры и чистота линий. Из первоначального тематического материала (с широкими интервальными последованиями) постепенно образуется новая тема, близкая по содержанию первой. Интересна ладовая основа этой темы. Три нижних инструмента почти все время интонируют широко изложенное соль-мажорное трезвучие—тонику новой тональности. На этом гармоническом фундаменте первая скрипка излагает мелодию, построенную на далеких от тоники ладовых оборотах. Создается впечатление политональных сочетаний. Однако следует отметить, что далекие в ладовом отношении мелодические обороты первой темы органически сопрягаются с соль-мажорной тоникой, образуя единый усложненный ладовый строй. Кристально ясная мажорная тоника является колористическим центром, вокруг которого располагается завуалированная в функциональном отношении мелодия первой скрипки. Этот Соль мажор образовался не сразу. После первоначального фа минора на некоторое время появилась тональность фа-диез минор, но также со сложным внутренним соотношением хроматически измененных ступеней, после чего логично возникла Соль-мажорная тоника (с широким расположением по вертикали). Последующая искусная мелодическая модуляция возвращает движение снова к первой теме, к первоначальному фа минору. Характерно, что минорная тоника подменяется здесь секстаккордом шестой ступени, замещающим собой трезвучие первой ступени. Первоначальная тема изложена очень кратко, в ней только намечены основные характерные обороты, которыми была насыщена эта мелодия в начале квартета. На полном пианиссимо замирает этот короткий красивый интонационный образ. Последние такты первой части имеют переход, когда преодолевается тормозящая функция секстаккорда шестой ступени фа минора, и в то же время появляются уже ритмы, подводящие к характерному тематизму второй части.

Вторая часть—«Скерцо» (Allegretto, f-moll, четверть=144). Шостакович оригинально соединяет здесь элементы скерцо с фугой. Основным принципом развития тематизма в «Скерцо» является полифония. Постепенно один за другим с точными имитационными проведениями вступают голоса. Открывает движение первая скрипка, у которой в среднем, даже низком регистре звучит острая по ритму мелодия—главная тема этой напряженной полифонической формы, построенной на остинатном движении. Механический пульс однообразными восьмыми приносит в эту музыку бездушный зловещий оттенок. Этому способствует и равномерность имитационных вступлений. Появляясь параллельно имитациям основной темы, новые противосложения, яркие и приметные, сами постепенно вырастают в самостоятельные тематические характеристики, которые в дальнейшем (также полифонически) пройдут через весь многоголосный строй квартета. В Скерцо эта фугатная прогрессия нигде не перегружается по составу. Общий строй сохраняется ясным с кристально-чистым свободным голосоведением, что также характерно для камерного стиля всего квартетного цикла. Замыкается вторая часть большим общим замедлением ритмической пульсации. Постепенно приостанавливается характерное движение жесткими однообразными восьмыми. В самом конце остается лишь одинокий альт, у которого сохраняются только последние тематические абрисы.

Третья часть—«Речитатив» (Adagio, четверть=80). Общий строй музыки этой части напряженный и взволнованный. Короткие и сильные по динамике высказывания у первой скрипки, а затем в конце и у виолончели, несут в себе большую потенциальную энергию. По смыслу это взволнованная короткая речь-обращение о серьезных и волнующих проблемах. Открывается эта часть резким и сильным звучанием второй скрипки, альта и виолончели, которые замирают на сложном по вертикали сочетании, составленном из широко изложенных хроматических «полутонов» (септима и нона), на фоне которого открывается волевая речитативная интонация первой скрипки. Образующиеся здесь вертикальные сочетания создают сложный минорный строй, в котором имеется множество пониженных ступеней. Несколько раз поднимается волна у нижних струнных инструментов, подготавливая энергичные выступления мелодической речи первой скрипки. Лишь в самом конце сокращенные повторы основного тематизма у виолончели несколько уменьшают высокий тонус романтически-насыщенного речитатива. Успокоению способствуют и нисходящие гармонии скрипок и альта, в которых как бы подытоживается направленность ораторского пафоса и общий тонус музыкальной формы становится относительно уравновешенным. Третья часть приостанавливается на сложном в функциональном отношении «аккордовом» комплексе.

Четвертая часть—«Этюд» (Allegro, половина=80)—имеет единый разворот музыкальной формы. Предельно быстрыми пассажами первой скрипки открывается новая фаза в развитии общей формы квартета, где виртуозно раскрыты характерные для струнного квартета выразительные технические возможности, сосредоточена энергия стремительно несущегося ритма. Общий строй этой музыки в ладовом отношении довольно сложный: зигзагообразные стремительные интонации первой скрипки звучат в сложном ми миноре, замедленный и распевный тематизм в ре-бемоль миноре. Подобное соединение образует необычный по функциональному сопряжению многослойный комплекс, в котором сочетаются различные сферы ладотональных образований. После первого тематизма появляется вторая тема, изложенная в строгой диатонике широкими аккордами у скрипки, альта и виолончели, также медленная по ритму. В это же время первая скрипка продолжает свой интенсивный зигзагообразный полет шестнадцатыми с еще более раздвинутыми регистровыми границами. Общее моторное движение как бы выходит здесь на широкие свободные регистровые просторы, отчего быстрые волнообразные пассажи, «змеиные извивы», по выражению Глинки, становятся многообразными, затрагивая самые различные участки скрипичного диапазона. Движение шестнадцатых первой скрипки буквально пронизывает аккордовый строй других инструментов, сообщая общей форме огромную интенсивность и динамику. Развитие виртуозного тематизма быстро возвращается к первоначальному исходному тезису (первая тема) и снова звенит острое соединение ми минора с ре-бемоль минором. В самом конце движение шестнадцатыми переходит к виолончели, а верхние инструменты интонируют первую тему в низком регистре в спокойной, углубленной по окраске тональности с центром на соль-диез (ля-бемоль). Эта ладовая сфера является доминантой ре-бемоль-минорного строя, в котором излагалась первая тема этюда. Доминантовая окраска создает здесь известную приглушенность колорита и некоторую успокоенность общему взволнованному тонусу этой части. Доминантовая функция звучит здесь на тонике, изложенной в низком глухом регистре, где основной тонический звук чередуется с находящейся с ним рядом второй пониженной ступенью. Тоника-доминантовый комплекс образует несколько матовую по колориту полифункциональную вертикаль.

Пятая часть—«Юмореска» (Allegro, половина=80). После напряженных интонаций речитатива и этюда светлая, с некоторыми иноладовыми вторжениями, мажорная музыка пятой части воспринимается очень свежо и светло. Вся часть построена на короткой интонации, имитирующей «пение» кукушки. В начале эти интонации идут раздельно, а затем сливаются в сплошную остинатную массу, которая как Cantus firmus скрепляет весь строй этой музыки. На эту неприхотливую «терцию кукушки» наслаиваются сложные в ладовом отношении диссонирующие сочетания. Первая же тематическая конструкция имеет несколько ладотональных планов. Остинатный мотив кукушки состоит всего лишь из двух звуков, скорее всего относящихся к До мажору, в то время как интонационная линия альта изложена в ре миноре. Одновременно звучит мелодия первой скрипки, в которой много измененных ступеней сложного соль-минорного лада (понижена четвертая ступень, а затем и пятая). Тем не менее, мелодия первой скрипки не может быть

отнесена только к соль минору, в известной степени она может быть причислена и к другим ладотональным устоям. Подобная ладовая структура типична для многих мелодических образований Шостаковича, когда целый ряд интонационных сочетаний одновременно может быть отнесен к различным тоникам.

Третье предложение тематизма этой части звучит еще более напряженно. Здесь возникает сложный мажоро-минорный комплекс с центром на *до* (альт и вторая скрипка), в то время как первая скрипка звучит в соль миноре. В целом составляется усложненное полифункциональное сплетение с некоторым акцентом в сторону субдоминанты соль минора. Третье предложение доходит постепенно до сильнейшего фортиссимо, внезапно обрывающегося. После чего снова раздаются разобщенные интонации кукушки, замыкающие собой эту остроумную музыкальную концепцию.

Шестая часть—«Элегия» (Adagio, cis-moll, четверть=69)—медленная скорбная музыка с большим эмоциональным подъемом, основанная на развитии единого тематизма, построенного на суровом басовом основании, напоминающем сдержанные мелодические линии, характерные для пассакалии. Остинатная нижняя мелодия построена на поступенных интонациях, прилегающих к нижнему *до-диезу*—центру этой сложной в полифоническом отношении формы. Басовая остинатная мелодия изложена очень свободно. Временами это остинатное основание застывает в виде долгого неподвижного органного пункта, а затем снова движется по пониженным ступеням минорного лада. В это же время верхние голоса раскрывают перед нами широкую мелодическую (полимелодическую) форму. Очень сурово, даже скорбно звучит партия второй скрипки, которая в интонационном отношении повторяет на квинту вверх свободный вариант басовой мелодии. Затем это мелодическое зерно постепенно развивается в длительную мелодию, которая мало-помалу захватывает широкий диапазон, создавая отличную светотень для одновременного интонирования взволнованной мелодии первой скрипки. Трудно словами передать внутреннее обаяние, сдержанность и глубочайшую скорбь этой широко развернутой песенной формы, выражающей самые сокровенные переживания человека. Постепенно опадает динамика музыкальной формы, и общее напряжение мало-помалу успокаивается. Последние такты «Элегии» уже являются переходными к «Заключению». Именно здесь осуществляется смысловая модуляция, в которой изменяется общий высоко трагедийный тонус «Элегии».

Седьмая часть—«Заключение» (Moderato, F-dur, f-moll, четверть=88) — искусно созданная камерно-инструментальная акварель. Все инструменты играют здесь с сурдинами, кроме того широко расставленные регистры придают ощущение простора, музыкальная ткань как бы напоена воздухом, настолько свободно и непринужденно развивается вся фактура этого финала. В «Заключении» подытоживаются многие пути развития тематизма предшествующих частей. Именно здесь приобретают новые качества тематические интонации первой части, скерцо и других разделов квартета. Общий распорядок появления тематизма в этой части обратный тому, как это имело место в начальных частях. Так первый же тематический материал финала заимствован из «Скерцо». Но если в «Скерцо» он имел острый, несколько взволнованный и суровый, трагедийный облик, то в «Заключении» в нем появляется совершенно иная колористическая окраска. Сложный хроматически обостренный строй скерцозного тематизма отеплен, «повернут» в сторону мягкой Фа-мажорной тональности, то есть тональности, одноименной с главным строем квартета. Характерно, что именно Фа-мажорные признаки проступают здесь в наиболее выразительных регистрах, где мажорность терций ощущается с наибольшей полнотой. Светлое мажорное основание строится на органном пункте пятой ступени. Таким образом, предшествующий органный пункт на звуке *до-диез* (тоническое основание «Элегии») постепенно превратился в субдоминантовую сферу последующего Фа мажора. Долго излагается новый облик темы скерцо, когда все ее жесткие и колючие хроматические обороты приобретают удивительную свежесть мажорного обогащения. После небольшой интермедии (солирующая виолончель), несколько притемняющей мажорный строй изложения, снова появляется звенящая скерцозная тема, но на этот раз в сопровождении своего противосложения. Это противосложение, несколько измененное и расширенное, сообщает всему строю подвижный и легкий характер. И здесь, в этом эпизоде, «тяжелые» эмоции постепенно как бы отходят. Но вслед за этим очень быстро опять наступает бемольная сфера и изложение становится трагедийно-углубленным и сосредоточенным. В глубоком фа миноре появляется суровая вторая тема вступления, после чего звучит первоначальная тема вступления также с притемненным колоритом. Обе темы излагаются лаконично. Особенно это относится к первой теме, от которой остаются лишь некоторые характерные широкие интервальные последования, подкрепленные фа-минорной тоникой с прилегающими сложными ладовыми функциями. Широкие интервалы тематизма первой части постепенно уходят вверх, достигая у первой скрипки звука *до* четвертой октавы. Долго, бесконечно долго длится этот тоскливый звенящий высокий звук первой скрипки. Три других инструмента излагают все более и более угасающий характерный ритмический оборот второй темы вступления, создавая сосредоточенную и напряженную в своей тишине финальную опору.

А. Дмитриев

Шостакович Дмитрий Дмитриевич

КВАРТЕТЫ

Том III (№№ 9—11)

Переложение для фортепиано в 4 руки

Индекс 9-4-3. Т. пл. № 1268. Л., 1967

Редактор В. А. Успенский. Худож. редактор Л. И. Рожков
Техн. редактор Р. С. Волховер. Корректоры Е. И. Кузнецов и Н. К. Яковлева

Подписано к печати 9/VI 1967 г. М-25977. Формат 60×90¹/₈. Бумага картографическая № 1. Печ. л. 17 (17). Уч.-изд. л. 17. Тираж 1438 экз. Заказ № 159.
Цена 2 р. 70 к.

Издательство „Музыка", Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская фабрика офсетной печати № 1 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Ленинград, Кронверкская, ул., 7.

M
207
S53Q4
t.3

Shostakovich, Dmitriĭ Dmitrievich
[Quartets, strings; arr.]
Kvartety dlia dvukh skripok

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

[redacted]

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

2 р. 70 к.